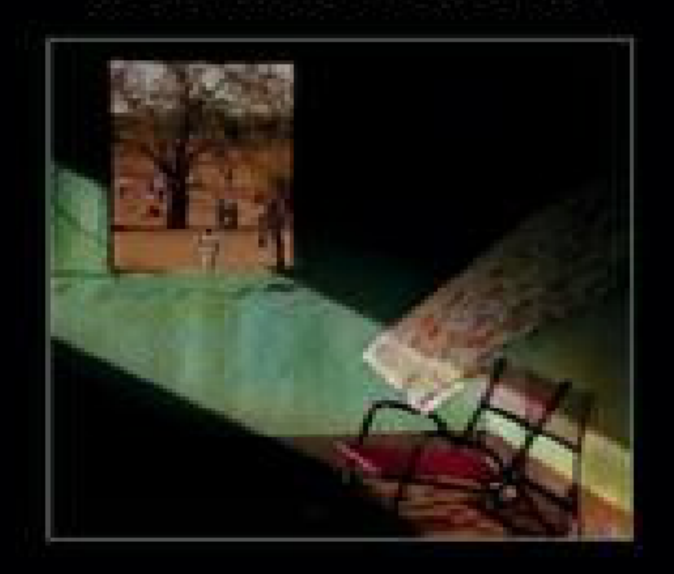
Jordi Balló
Xavier Pérez



El mundo, un escenario

Shakespeare: el guionista invisible

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Índice

A Joan Ignasi Pérez Torío,
principal reactivador de este libro.

Como una extraña nave arrojada por el mar, con su bandera roja de pirata en el palo mayor, [el teatro The Globe] se levanta allí, anclado en el fondo cenagoso. En la platea el pueblo llano se agolpa ruidoso como en el puerto; desde las galerías el mundo elegante sonríe y charla con los actores de abajo. Impacientes, los espectadores piden que empiecen. Patalean y alborotan, con el pomo de la espada golpean estrepitosamente contra las tablas, hasta que al fin, por primera vez, el escenario se ilumina con cuatro bujías vacilantes que alguien ha traído, y aparecen unos personajes más o menos disfrazados para interpretar una comedia al parecer improvisada. Y entonces... estalla de repente la tempestad de las palabras, aquel mar infinito de la pasión que, desde los límites de las tablas, lanza a todas las épocas y a todas las zonas del corazón humano sus olas sangrientas, incansables, alegres y trágicas, con todas sus variantes y hechas a la imagen del hombre por excelencia: el teatro de Inglaterra, el drama shakespeariano.

STEFAN ZWEIG, *Confusión de sentimientos*

Desde hace muchos años, el adjetivo «shakespeariano» se ha convertido en un recurso frecuente a la hora de definir situaciones y personajes de narraciones audiovisuales que no necesariamente invocan de manera explícita el ascendente del dramaturgo isabelino. Esta recurrencia indirecta, pero progresiva, se debe a su pervivencia cultural, de la cual se han hecho eco muchos pensadores de la época moderna, que han buscado en las obras de Shakespeare una fuente original que desnuda hasta la esencia las conductas y las pasiones del ser humano. Jan Kott lo calificó, a mediados del siglo XX, como «nuestro contemporáneo»; para Harold Bloom representa «la invención de lo humano»; Karl Marx lo estudió a fondo para articular su revolucionaria ontología del capital y de la Historia; Freud, Lacan y Žižek lo han convertido en el centro de sus indagaciones psicoanalíticas; para René Girard ejemplifica como ningún otro las leyes antropológicas que cimientan la estructura misma de la civilización; y, desde una perspectiva más directamente literaria, Borges lo señaló como aquel autor capaz de ser, más que cualquier otro, todos los hombres. En este marco de referencias es lógico suponer que la obra shakespeariana debe impregnar, de una manera u otra, las dramaturgias audiovisuales de un tiempo tan complejo como el nuestro, necesitado de una visión tan poliédrica y profundamente humana como la que regaló el bardo de Stratford a la cultura de la posteridad hace cuatrocientos años.

A menudo se dice que hoy en día Shakespeare se dedicaría al cine o la televisión: es una manera de reconocer su impronta en las ficciones contemporáneas. Muchos autores han hablado de esta vinculación. Robert McKee observa cómo «la sorprendente fluidez de Shakespeare a lo largo del tiempo y el espacio sugiere una imaginación hambrienta de cámaras». Para Daniel Tubau, que preconiza una nueva poética del guión para el siglo XXI, la ausencia de funcionalidad causal que reivindica David Chase en muchas escenas de sus series está muy cerca de la libertad shakespeariana en la construcción dramática, por lo que es un modelo a seguir. J. M. Evenson ha llegado a escribir un conciso manual, *Shakespeare for Screenwriters*, en el que se estimulan ejercicios de guión fílmico a partir de obras del autor inglés. Janet Murray, por su parte, tituló *Hamlet en la holocubierta* su libro pionero en el estudio de las narraciones interactivas, reclamando a los futuros creadores de videojuegos y otras disciplinas la misma ambición estética y narrativa que acogió el escenario de The Globe.

También Jorge Carrión ha introducido el nombre del dramaturgo en

el título de un ensayo dedicado a la serialidad contemporánea, *Teleshakespeare*, marcando, sin embargo, una cierta distancia: Carrión argumenta, con toda lógica, que los personajes y conflictos shakespearianos no deben traducirse miméticamente, pues ello significaría negar la evolución de las costumbres y el impacto de la Historia sobre la ficción. Asimismo, aunque el mundo global contemporáneo sea muy distinto de la Inglaterra isabelina, los recursos específicos de aquella fabulosa dramaturgia pueden asumirse a la perfección como herramientas de guión perfectamente vigentes. El escritor George Anastasia tituló un artículo muy citado «Si Shakespeare estuviera vivo, escribiría para *Los Soprano*»; nosotros preferimos matizar que si Shakespeare no nos hubiera regalado su teatro hace ya cuatro siglos, nadie podría escribir *Los Soprano* con los poderosos recursos narrativos de que hace gala esta ficción contemporánea. Cuando el dramaturgo John Logan, creador de la serie multirreferencial *Penny Dreadful*, puso en boca de un joven doctor Frankenstein la frase «Mi madre me enseñó muchas cosas; entre ellas que siempre hay que tener a Shakespeare a mano», estaba vehiculando, a través de su personaje, el reconocimiento de una deuda implícita en muchas de sus estrategias de guión, como sucede en *Gladiator* o *Skyfall* (2012): obras que incorporan a su desarrollo dramático un coautor no acreditado, invisible, cuya influencia planea subrepticiamente sobre muchas de las decisiones más importantes.

Pues bien, sobre esta dimensión pragmática, vinculada al trabajo de los escritores audiovisuales, giran muchos de nuestros interrogantes. ¿Qué significa exactamente esa percepción mayoritaria según la cual Shakespeare estaría en la base creativa de tantos y tantos guiones para películas y series de televisión? Teniendo en cuenta que el autor de *Romeo y Julieta* raras veces inventaba historias y que, en consecuencia, no tenía ningún escrúpulo a la hora de saquear las tramas de la tradición anterior, es evidente que su influencia no tiene tanto que ver con su frecuente recurrencia a los argumentos universales (cuestión que ya exploramos en *La semilla inmortal)*, como con su tratamiento dramático, dotado de unas estrategias específicas (los recursos vinculados a la acción y a la estructura, el diseño de los personajes y sus dialécticas, el tratamiento dinámico de la escenografía) que se han convertido, gracias a él, en un soporte constante y en un estímulo de amplio espectro para los creadores posteriores.

Tender puentes entre el origen de estos procedimientos y su vigencia en las narraciones audiovisuales puede ayudar a que conozcamos mejor el significado de su constante actualización, pues la relativización audiovisual en que vivimos inmersos pasa en gran parte por la activación de los mecanismos dramáticos que se formularon por primera vez en paralelo a las necesidades comunicativas del teatro

isabelino. Muchos de estos mecanismos existen, sin duda, desde las primeras manifestaciones dramáticas desarrolladas en la Grecia clásica, pero el impulso definitivo hacia la modernidad aparece en la experiencia dinámica de los escenarios ingleses de finales del siglo XVI.

El hecho de que los mecanismos dramatúrgicos shakespearianos estén viviendo, en la era de la pantalla global, un extraordinario momento de expansión quizá se deba también a que la crisis de los géneros tradicionales ha hecho posible una mezcla de tonos que el propio teatro isabelino ya había propuesto como garantía de una libertad creativa opuesta a las restricciones escolásticas. La ambición desmesurada, la vigilancia paranoica, la circularidad de la violencia o el sentimiento trágico del vacío ante las catástrofes conviven, hoy como ayer, con el don de la ligereza, la vivacidad de los diálogos y la voz irremplazable de los apasionados *fools* que divulgan los principios más arrebatados de la comedia, hasta construir, en obras de difícil adscripción genérica, un recorrido alucinado por espacios que acaban revelando la diversidad del mundo en toda su capacidad de metamorfosis. Es lógico, por lo tanto, que la libertad tonal de las obras de Shakespeare siga siendo un modelo recurrente, a menudo imperceptible, por habitual, en una parte muy significativa de las narrativas audiovisuales.

A lo largo de este libro esbozaremos cuatro grandes movimientos generales correspondientes a esta relación, que no pasa (ni es intención nuestra que así lo haga) por el estudio de las adaptaciones estrictas de las obras de Shakespeare, por mucho que incluya referencias puntuales a algunas de las más significativas. Algunos capítulos tienen que ver con procedimientos que hacen avanzar la acción de manera cíclica y encadenada, sin freno, dando así forma a la velocidad, la condensación y la continuidad de las narraciones. También analizaremos el tratamiento de unos personajes que canalizan tramas multitentaculares en las que se otorga tanta importancia a los protagonistas como a los presuntos secundarios. Igualmente concentraremos nuestra atención en aquellas obras que preservan el valor significativo de la palabra como portadora de pensamiento a partir de la paradoja y la contradicción. Y, finalmente, abordaremos aquellos otros recursos que acaban insistiendo en el carácter profético de una intuición: esa que afirma que el mundo camina hacia su constante autorrepresentación. En todos los capítulos existe una voluntad de trascender la mera literalidad de los recursos shakespearianos y abordar su diseminación en autores y movimientos que no siempre deben considerarse sus deudores directos. También las confluencias azarosas permiten constatar mejor la universalidad de unos anhelos expresivos que siguen vigentes, en toda su potencial ambigüedad, a la hora de reencarnarse en nuevas formas narrativas.

Nuestro ensayo intenta, en fin, poner orden en ese variado conjunto de mecanismos con el fin de proponer, tanto a los estudiosos y profesionales del guión o del teatro como a los interesados en los fenómenos narrativos de la cultura de masas, una disección razonada de las grandes aportaciones del genio shakespeariano a la creación audiovisual contemporánea. El objetivo final es establecer, mediante ejemplos y análisis de la creación cinematográfica y televisiva, clásica o actual, una guía de recursos vigentes que nos expliquen por qué continúan estallando entre nosotros «la tempestad de las palabras... las olas... incansables, alegres y trágicas» con que Stefan Zweig designaba y explicaba la fortaleza universal de esta transmisión.

1. «IN MEDIA RES»

El mundo contemporáneo viene definido por la inmediatez, a tal punto que nadie se puede sorprender de la velocidad con que la mejor ficción audiovisual sabe instalar al público, sin preámbulos ni contemplaciones, en el centro de los conflictos que se dispone a abordar. Es comprensible, en este sentido, que cuando el dramaturgo y guionista Aaron Sorkin asume, en *La red social (The Social Network*, 2010), la tarea de poner en circulación fílmica la vida de Mark Zuckerberg, el controvertido creador de Facebook, lo haga introduciendo desde el principio a sus espectadores en el centro de una acalorada discusión entre Zuckerberg (Jesse Eisenberg) y su efímera compañera Erica Albright (Rooney Mara), que acabará con la consiguiente ruptura sentimental. Así se lo anuncia ella al final de la conversación (una conversación, pues, que *ya está en marcha* cuando se inicia el relato fílmico) durante la cual Mark expresa aceleradamente todos sus temores –el temor a no ser aceptado en un club de élite de Harvard, el temor a que la chica se acabe enamorando de un atlético regatista–, aparte de una incomodidad manifiesta, y en la que emergen tanto la vanidad como una ingenua actitud de superioridad con las que él pretende ocultar sus debilidades.

Esta conversación crispada entre el protagonista de *La red social* y la chica a la que quiere conservar a su lado se produce de manera convulsa, anunciando algunos de los temas que irán apareciendo inexorablemente a lo largo de la película. Por lo tanto, no estamos ni ante un prólogo ni ante una recapitulación, sino frente a la *puesta en situación* de un personaje que se expresa más rápidamente que las acciones que la narración es capaz de producir. Y, con todo ello, Aaron Sorkin no sólo define magistralmente al protagonista de su guión, sino que deja clara, como si se tratara de un *teaser* televisivo (lo cual no es nada extraño tratándose de un escritor tan bregado en este medio), la magnitud trágica de los acontecimientos que tendrán lugar a continuación, de los cuales el atribulado Zuckerberg ya ha sido advertido por la muchacha.

A pesar de la brusquedad absoluta de este inicio, ningún espectador de *La red social* puede sentirse agredido o incomodado, ni tampoco le supondrá el menor esfuerzo acercarse a la comprensión de lo que ha sucedido en la pantalla. La organización de la obertura responde a un principio habitual de la dramaturgia de todos los tiempos, la forma conocida como *in media res*, y sólo la coincidencia con un momento histórico como el nuestro, tan caracterizado por la asunción vital de que *todo puede suceder en cualquier momento*, permite que podamos

admirar, en paralelo, el pertinente sentido de época que este inicio repentino también otorga al film. Se trata, en efecto, de una característica irrenunciable de la actualidad: en un porcentaje muy alto de los productos audiovisuales que se fabrican anualmente en todo el mundo, la primera secuencia ya muestra a los personajes hablando entre sí como si la historia hubiera empezado, o bien implicados en una acción que ya hace tiempo que tienen preparada. El espectador siente que la vida fluye, que todo existía antes de que conectáramos con la escena que acaba de aparecer ante nosotros, que el relato está en marcha y no nos espera, por mucho que nos reclame. Pero el principio en que se basa este afortunado sistema de iniciar la escena ha acompañado a la cultura de la ficción desde sus orígenes. Y tuvo en la edad de oro del teatro isabelino su plasmación más influyente y paradigmática.

EMPEZAR «LO MÁS TARDE POSIBLE»

Si nos concentramos en la historia filológica de la expresión, veremos que *in media res* es un término fijado por Horacio [51][1] en su *Ars Poetica*.[2] La teoría literaria lo observa en la estructura narrativa de la *Ilíada* y, de manera aún más decisiva, de la *Odisea* y de la *Eneida*, pues el principio de estos dos poemas, situado cuando la historia ya está muy avanzada, nos conduce a una estructura en *flashback* donde se narrarán los hechos heroicos que se han producido antes y que suponen el cuerpo central de las aventuras épicas que convertirían en legendarios estos textos inmortales. Pero cuando la ficción audiovisual moderna utiliza este modelo dramático, el recurso de la vuelta atrás no le resulta imprescindible, ni aun necesario. Empezar «lo más tarde posible» es, simplemente, una forma de aceleración de la acción, de confianza en el hecho de que las referencias al pasado se encontrarán finalmente en la propia construcción de los personajes, de que no será necesario visualizar episodios ya vividos, sino que, como en el dinámico teatro isabelino, será en la cabeza del espectador donde se reconstruyan los puentes con los episodios anteriores. El propio Shakespeare lo define sin ambages en el prólogo de *Troilo y Crésida* (obra centrada, precisamente, en la guerra de Troya), que le sirve, en atrevida paradoja, para defender de forma nítida la estrategia del *in media res*: «Y yo, Prólogo, en armas he venido, / Pero ni pluma de escritor me manda / Ni palabra de actor. Vengo en la forma / Que cuadra a nuestro asunto, a revelaros, / Nobles espectadores, que el principio / Y los preliminares de esta lucha / Abandonando, / nuestro drama empieza / En su mitad; y, desde allí, la trama / Se desarrolla cual permite un drama.»

Y es que, además, una cosa es empezar la historia por un momento

avanzado de la misma, como ya sucedía en la épica grecolatina, y otra más contundente iniciar la escena en un instante particularmente dinámico, sorprendiendo a los personajes en pleno movimiento, lo que Shakespeare llevará a un grado inédito de efectividad. La diferencia entre la forma retórica de la epopeya (o su extensión en la novela moderna) y la celeridad de la inmediatez teatral es, en este sentido, notable. La *Ilíada* o la *Odisea* pueden empezar *in media res*, en un estadio avanzado de las aventuras de sus héroes, pero los dispositivos retóricos del género provocan que la introducción del lector en ese punto de la trama sea pausada y descriptiva. El teatro, en cambio, siempre exige inmediatez, pues lo que se muestra precede a lo que se explica. En la primera gran forma teatral occidental, la tragedia ática, ya se utiliza la estrategia del *in media res*, pues, cuando la acción se inicia, el conflicto ya está en marcha (en *La Orestíada*, Clitemnestra y Egisto ya se han convertido en amantes; en *Medea*, Jasón ya ha decidido abandonar a su mujer) o es la consecuencia inminente de otro conflicto cerrado de forma indigna (el tratamiento a los vencidos en *Las troyanas)*. Pero la organización ritual de la escena ática, con la necesidad, teorizada por Aristóteles, del *prólogo* previo a la aparición del coro [2], así como los parlamentos explicativos iniciales de dioses o héroes, dificultaban en general la entrada en situación desde una movilidad plena de los personajes. El género de la comedia (y particularmente su evolución latina, a cargo de Plauto o Terencio), al abordar las tramas cotidianas desde una perspectiva laica, desprovista de coro y de todo requerimiento ritual, adoptó ya una forma más avanzada de *in media res*: sorprender a la acción en medio de una conversación entre distintos personajes.

El teatro isabelino utilizará este mecanismo no sólo en el terreno de la comedia, sino también, de manera revolucionaria, en el ámbito del drama histórico y la tragedia, que perdieron así la solemnidad ritual propia de los griegos (o del latino Séneca). Con la mezcla de tonos que tan felizmente caracterizó el conjunto de su obra, Shakespeare redimensionó el procedimiento con todas sus consecuencias. La gran fuerza de los inicios de su dramaturgia no reside tanto en empezar en un punto más o menos avanzado de la trama como en sorprender la acción de los personajes *ya en movimiento* en el interior de la escena, absortos en una dinámica de conflicto *en marcha* en la cual el espectador es invitado a entrar sin ningún tipo de prolegómenos.

La efectividad de este procedimiento del teatro isabelino ha resultado ser tan estimulante para la narrativa audiovisual que no debe extrañarnos que uno de los teóricos del guión más canónicos de la actualidad, Syd Field, se sienta impelido a invocar a Shakespeare cuando da consejos a los futuros guionistas sobre las estrategias de arranque de sus films: «Shakespeare era un maestro de los principios.

O bien comienza con una secuencia de *acción*, como el fantasma que camina por el parapeto de la muralla en *Hamlet*, o las brujas de *Macbeth*, o utiliza una escena que revele algo sobre el personaje: Ricardo III es jorobado y se lamenta por el "invierno de nuestro descontento"; Lear exige saber cuánto le aman sus hijas, en términos de dólares y centavos» [41].

Sea, en efecto, para satisfacer la necesidad de presentar a un personaje o para sorprender al público con una situación de alto voltaje, el modelo shakespeariano sorprende (y estimula) por la agilidad con que se permite oberturas que se dirían accidentales o aleatorias. En *Romeo y Julieta*, dos servidores de los Montesco se encuentran en plena conversación sobre las querellas familiares de sus amos y rivales cuando se encuentran por la calle con unos criados de la familia rival de los Capuleto; *Julio César* y *Coriolano*, dos tragedias de la antigüedad romana, se abren, sin ningún tipo de preámbulo, con tumultos urbanos y discusiones en la plaza pública; en las crónicas dramatizadas de la monarquía inglesa abundan los debates políticos tras los muros de los castillos; al principio de *Las alegres casadas de Windsor*, el juez de paz Shallow se encuentra en plena discusión con el rector del pueblo, Hugh Evans, que intenta convencerlo de que no se querelle contra John Falstaff por una cuestión que tardaremos unos minutos en conocer. La primera frase de esta obra, «Señor Hugh, no me convenceréis», es casi idéntica a aquella con la que se inicia *Los dos caballeros de Verona* –«Cesa de persuadirme, querido Proteo»–, otro principio *in media res* que nos incorpora a una no menos enconada discusión entre dos amigos. Y con el memorable duelo de réplicas cruzadas –«Si me amáis verdaderamente, decid cuánto me amáis», «Es muy pobre el amor que puede contarse»–, Antonio y Cleopatra irrumpen en escena, en la obra que lleva sus nombres por título, únicamente precedidos por el breve comentario de un soldado, muy preocupado por el fatídico enamoramiento de su superior. Todo un universo de conflictos, en fin, que se irán resituando en la imaginación de un público que agradece que se le ahorren los protocolos introductorios y se le instale de súbito en el torbellino dramático de la historia.

LA VIVACIDAD DE LAS CONVERSACIONES YA INICIADAS

Este dispositivo parece tener como principio desencadenante la inmediatez del diálogo capturado al vuelo. Resulta lógico, entonces, que la aparición del sonoro permitiera al cine retomar definitivamente el fértil legado isabelino. Así, si atendemos a las primeras películas que fueron vistas por ojos humanos (los films de los hermanos Lumière), deberemos admitir que en ellas tampoco existían pórticos ni

artefactos introductorios, pero eso era algo provocado por factores ajenos a toda consideración dramática. La ficción no estaba incluida en el proyecto de aquellos primeros films y el mundo era captado al natural, con una inmediatez fragmentaria que aspiraba a restituir el flujo infinito de la vida de una comunidad, sin principio ni final. Del mismo modo, ese rasgo de modernidad que supone la exaltación del fragmento sufrió una inevitable interrupción cuando la voluntad de ficción condujo al film primitivo hacia articulaciones dramáticas que exigían protocolizar los inicios. La organización del relato en torno a la consabida tríada *presentación-nudo-desenlace* supone la asunción de un tiempo específico (por breve que sea) para introducir al público en el conocimiento funcional de los personajes y los espacios. El gran cine narrativo del periodo llamado «mudo» tiende a las presentaciones ralentizadas precisamente porque la ausencia de la palabra impide la introducción de informaciones preliminares en el marco dinámico de la pantalla. Será, por tanto, con la aparición del sonoro, cuando, a estas estrategias de presentación pausada, se unan otros dispositivos mucho más revitalizadores del presente inmediato que captaba la cámara. Es cierto que, como aseguraban algunos de sus máximos detractores (Eisenstein o Chaplin, entre los más notorios), el uso del diálogo supuso, en muchos casos, una decantación hacia el estatismo adherido a los modos gestuales del teatro burgués. Pero el latido dramático que intuía el cine, sobre todo en los films más relevantes de la transición del mudo al sonoro, se basó en el viejo dispositivo centrífugo de la escena mutante isabelina, donde la palabra era catapulta de la acción, así como principio dialéctico clave para instalar la noción de conflicto en el espectador.

Si, como ha demostrado Stanley Cavell en un ensayo de referencia [29], la *screwball comedy* hollywoodiense (y muy especialmente la variante del *remarriage)* supone la mejor actualización posible del legado shakespeariano, no debe extrañarnos la recurrencia, en las obras maestras de este género, al inicio *in media res,* a partir del asalto efervescente a diálogos de alta temperatura que remiten a un conflicto ya empezado. La primera frase del primer diálogo de *Sucedió una noche (It Happened One Night*, 1934) es muy ilustrativa del poder de este dispositivo en el cine clásico: se trata de la pregunta que, en clara continuación de una conversación ya en marcha, le hace el millonario Edwards (Walter Connolly) a su subordinado en una estancia de su lujoso yate: «¿Huelga de hambre? ¿Cuándo empezó?» Pronto el público descubre que la pregunta se refiere a la hija de Edwards, Ellie (Claudette Colbert), encerrada en su cabina, en protesta por la prohibición paterna de reunirse con el hombre con quien se ha casado en secreto. Un conflicto ya abierto, entonces, que inmediatamente nos catapultará, sin necesidad de más explicaciones, a la consiguiente fuga

de la joven heroína (un salto por la borda del barco que marca el ritmo alocado de esta comedia mítica) y que otorga a la protagonista un enorme bagaje preliminar: ni más ni menos que una boda secreta efectuada antes del inicio del relato.

Esta efervescencia centrifugadora, que no da descanso a la obertura, es uno de los legados del clasicismo que mejor han perdurado en los grandes dialoguistas del audiovisual contemporáneo. Ya lo hemos visto en el inicio de *La red social*, a cargo de Aaron Sorkin, y ahora podemos añadir que no se trata de una excepción en su obra, sino de la plasmación de un rasgo de identidad que Sorkin ya había sabido dosificar magistralmente en su anterior obra maestra serial *El ala oeste (The West Wing)*. Sorkin, inspirándose en gran medida en la velocidad expositiva de las grandes comedias de Hollywood, es consciente de que el inicio *in media res* es un recurso que el mundo de la ficción episódica puede adoptar sin problemas, quizá porque una de las cosas que más importa a la serialidad es comunicar sensorialmente al espectador que su tiempo transcurre en paralelo al de la propia acción. Y estos principios acelerados son una de las mejores fórmulas para atraparlo en la empatía temporal que se persigue: sabemos que las historias encadenadas basan una gran parte de su arsenal dramático en la conciencia de que los personajes tienen un pasado que desconocemos, y que puede aparecer en cualquier episodio. La creación de Sorkin responde ejemplarmente a estos principios, pues cada capítulo de su crónica del gobierno del ficticio presidente demócrata Josiah Bartlet (Martin Sheen) comienza planteando directamente un conflicto y deja en el aire zonas oscuras e incomprensibles que el espectador sabe que se llenarán de sentido a lo largo de la próxima hora, en la que se irán revelando las causas que han provocado la situación inicial y algunas de sus posibles soluciones. A lo largo de las diversas temporadas, esta forma de empezar *in media res* se convierte en una característica de la serie que su autor no duda en vincular al modelo shakespeariano, especialmente en lo que se refiere al sentido de vivir siempre en presente, con conciencia de simultaneidad, tal como vivían los personajes de *Hamlet* en la corte de Dinamarca. Y eso hace que sean obras abiertas, en construcción permanente, que cuentan con la participación activa del espectador para llenar los vacíos que va dejando la propia narración.

Otro de los grandes dialoguistas contemporáneos es Quentin Tarantino. Como Sorkin, el autor de *Kill Bill* (2003-2004) es un maestro de los principios de alto voltaje. Tim Roth abre *Pulp Fiction* (1994) con una frase enigmática: «Olvídate, es muy arriesgado», le dice Pumkin (el personaje que encarna Roth) a su compañera en un bar, en una situación que los llevará a decidir un atraco, el posible fracaso del cual queda anunciado en esta primera frase. Pues bien, en

estas discusiones aparentemente banales y atropelladas que empiezan *in media res*, recordémoslo, se pueden situar todas las tramas esenciales que luego se desarrollarán.

La conversación en un bar recupera así la idea dramática del coro introductorio donde se plantean los dilemas nada más empezar, y además en estado de máximo dinamismo, gracias al fluir natural de la palabra. Muchas películas de Woody Allen utilizan este punto de partida, como por ejemplo *Manhattan* (1979), con las dos parejas de amigos planteándose colateralmente las cuestiones sobre la dificultad del amor que centrarán los dilemas del film; o *Broadway Danny Rose* (1984), con el círculo de amigos recordando la figura del extraño personaje al que alude el título, a la vez agente y padre protector de artistas delirantes; o *Melinda y Melinda (Melinda and Melinda*, 2004), donde un grupo de intelectuales se interroga sobre las diferencias entre los códigos de la comedia y la tragedia, antes de dejar paso a dos versiones opuestas de una misma historia

LA FUNCIÓN PUBLICITARIA DE LA PRIMERA ESCENA

La rapidez visual del cine puede llevar el comienzo *in media res* a un grado de frenesí aún superior al que ofrecían los habituales, dinámicos diálogos del teatro isabelino. Los principios violentos, estrictamente centrados en el poder de las imágenes en movimiento, en la senda que abre *Scarface*, siempre estuvieron a la orden del día en el género criminal, y constituyen una fórmula aún vigente, de éxito seguro, en la captura frenética de la atención. Un brusco asesinato al estilo del que se produce al inicio de *Scarface, el terror del hampa (Scarface,* 1932); la colocación de un explosivo a punto de estallar, como en el célebre plano secuencia que abre *Sed de mal (Touch of Evil*, 1958); la pelea brutal entre un personaje masculino y otro femenino, como la que constituye la obertura de *Una luz en el hampa (The Naked Kiss*, 1964), donde la agitación de la cámara, desde el primer segundo, empuja al espectador hacia un vértigo del que el resto del film será una extensión natural, constituyen estrategias de captación del interés que incluso dejan al margen la pregunta de los orígenes del conflicto, limitándose a instalar en el público la adhesión al ritmo frenético que exige este inicio. Alfred Hitchcock, director habitualmente avezado en sostener los inicios de sus películas en un clima de calma o *tiempo vacío* [57], siempre roto al cabo de unos pocos minutos, ofreció un principio *in media res* altamente influyente en su obra maestra *Vértigo (Vertigo*, 1958): una persecución policial (de la cual nunca se nos explicará el motivo) por los tejados de la ciudad de San Francisco que acaba con el detective Scottie Ferguson (James Stewart) pendiendo de una cornisa, testigo impotente de la caída mortal del compañero que

intentaba ayudarlo. Con una elipsis que no nos dice de qué forma ha podido finalmente ser rescatado, el reencuentro con el personaje, meses después, retirado del servicio y aquejado de vértigo, ya no puede quitarnos de la cabeza la sensación de angustia vicaria impuesta en el primer minuto, cuya extrema gravedad trágica ayudará a sostener, a su vez, el resto del film.[3]

En el cine contemporáneo, esta función violentadora del prólogo como receptáculo de un trauma fundacional ha sido asumida por múltiples productos de acción y suspense, al tiempo que dispone de variables tan fértiles como la del despertar repentino de una pesadilla –así se inician los films de Alejandro Amenábar *Abre los ojos* (1997) o *Los otros* (2001)– o la de los asesinatos introductorios particularmente violentos –en la senda abierta por John Carpenter en *La noche de Halloween (Halloween*, 1978)–. En un sentido más lúdico, el dispositivo de la gran secuencia de alto voltaje ha llegado a su uso recurrente en productos cinematográficos de carácter serial al estilo de James Bond o Indiana Jones, iniciados siempre con una escena de acción pura *in media res* con una clara función publicitaria respecto al carácter de superespectáculo de estos films. Se trata de convertir la obertura en seña de identidad de una ficción felizmente impelida a cumplir la promesa contenida en esta efervescencia inaugural. También la ficción televisiva adopta a menudo esta figura del prólogo para unir cada episodio con el anterior. Es una demostración del modo en que el inicio retardado activa la conexión del espectador con un pasado que pronto se olvida, pues la única función del prólogo *in media res* es, justamente, obligarnos a extrañar el futuro, lo que ha de venir en la narración que se articula a continuación.

TEMPESTADES Y NAUFRAGIOS DE OBERTURA

Los inicios bruscos, dinámicos y traumáticos que acabamos de referir tienen su más claro ascendente dramático en la osada primera escena de *La tempestad*, de Shakespeare, que se inicia en la cubierta de un barco, en medio del océano y en plena catástrofe marítima acabada en naufragio. Se trata de uno de esos momentos sublimes de la poesía isabelina donde la confianza en la palabra regala a la imaginación del público un sueño cinematográfico *avant la lettre*: la premonición del film-catástrofe. Pero, al situar esta inmensa hecatombe marítima al inicio de la obra, Shakespeare nos obliga a advertir que la trama realmente importante es la que tiene lugar a continuación, la que hace visibles las tensiones que estallan entre la comunidad que ha naufragado, la que supondrá el contacto (o, en algún caso, el reencuentro) entre los habitantes de una isla y los recién llegados. Durante el desarrollo de la trama, muy pronto advertimos que nada ha

sido casual y que, por lo tanto, el naufragio que ha provocado la tempestad se ha urdido como un *deus ex machina*, como una necesidad narrativa que pone el drama en circulación.

He aquí, pues, uno de los dispositivos mejor asumidos por la ficción de los inicios ineludibles. Por supuesto, eso ocurre en el cine de aventuras, donde cualquier tipo de accidente anunciado avanza su aparición, pues resulta evidente que el film de verdad empezará después. Pero quizá sea en el campo de la serialidad donde esta necesidad del principio catastrófico se hace más significativa. Recordemos el caso paradigmático de *Lost*, la serie de J. J. Abrams, que reproduce casi literalmente el planteamiento de *La tempestad*: un accidente de aviación deja a los supervivientes en una isla donde acaecen fenómenos extraños, mágicos, que incluyen siempre saltos temporales, como si el hecho de adscribirse a este procedimiento narrativo ya supusiera un motivo para la intervención de elementos fantásticos, como un estado ficcional que se permitiera a sí mismo codearse con elementos de realismo mágico. Un inicio tan poderoso como el de los náufragos expulsados violentamente a una isla misteriosa provoca que se mantengan, a lo largo de los episodios, una tensión y una energía movilizadoras que no sólo conducen a los personajes a cambiar la situación y abandonar la isla. Ésta deviene también un núcleo centrípeto que los obliga a intentar entender, sin tregua, las leyes que rigen el universo al que se han visto transportados.

Pero la tempestad no debe ser ni literal ni necesariamente externa. Pueden existir otros tipos de convulsiones que, en el inicio de un relato, transformen por completo la vida de las personas. Hay un cine más introspectivo que ha acudido siempre a esta fórmula de obertura. Podemos decir que el accidente inducido del cual es víctima el médico de la aldea de *La cinta blanca (Das weisse Band*, 2009), de Michael Haneke, también ejerce esta función activadora del relato. Aunque narrado con la voz *over* de uno de los personajes, que rememora los hechos, la imagen inicial de ese paisaje aparentemente tranquilo, donde el médico que va a caballo es derribado por un hilo invisible que atraviesa el camino, produce el efecto de una amenaza latente, de violencia soterrada, que acaba caracterizando este film magistral sobre la semilla que después germinará en el nazismo.

EN PLENA GUERRA

Si admitimos que el primer *in media res* de la literatura pertenece a la *Ilíada*, en los mismos orígenes de la épica, y que su formulación moderna se encuentra en el formato teatral isabelino, no nos será difícil identificar el estado de guerra permanente como el verdadero (y

no muy tranquilizador) telón de fondo del canon de la gran ficción occidental. Shakespeare formuló con una contundencia aún no superada (pero sí emulada, sintomáticamente) que la guerra es el estado natural de las comunidades. Los encontronazos verbales y las luchas que hemos ido siguiendo como elementos de arranque son la punta del iceberg, a escala metonímica, de una consideración de la guerra total como espacio en el que aflora forzosamente la inmanencia del *in media res*.

Desde esta perspectiva isabelina, la entrada en la ficción es siempre la asunción de un estado de guerra. Entre las obras que mejor modelan esta poética se encuentra *Macbeth*, que se posiciona como un punto de referencia ineludible. Al principio, el ejército escocés está en guerra con los noruegos, a su vez aliados de una facción galesa. Y en este territorio de convulsos combates, Macbeth oye la profecía de las brujas y precipita a su país hacia un conflicto igualmente civil al asesinar a su primo y monarca. Shakespeare no da cuenta de los orígenes de la guerra en la que Macbeth estaba ya inmerso, como tampoco lo hace respecto a la conflagración entre noruegos y daneses que articula la geografía dramática de *Hamlet,* o de las luchas entre griegos y troyanos de *Troilo y Crésida*, o de las peleas entre los Montesco y los Capuleto de *Romeo y Julieta*, o de las interminables guerras entre Francia e Inglaterra, y entre la casa de York y la casa de Lancaster, que sustentan las crónicas monárquicas que abre *Enrique VI*. El mundo está siempre en conflicto y la ficción, empiece por donde empiece, debe recoger este estado de excepción que la inercia del combate convierte en algo natural.

El cine bélico moderno ha aprendido a la perfección esta lección dramática. Repitiendo la tradicional estructura en tres actos (alistamiento-formación-conflagración) que estableció King Vidor en *El gran combate (The Big Parade*, 1925) y que culminó Kubrick en *La chaqueta metálica (Full Metal Jacket*, 1987), algunos de los más incisivos films al respecto prescinden de las dos primeras partes de este dispositivo para instalar al público desde el inicio en el vértigo de los enfrentamientos. Más allá de la validez intrínseca de la majestuosa película de Kubrick, la mayoría de los otros grandes films sobre Vietnam parte casi siempre de este principio: la guerra ya existe, y en su interior se reproducen los dramas y las tensiones más violentas. El documental francés *La section Anderson* (1967), de Pierre Shoendoerffer, empieza con este juego temporal, de gran eficacia dramática: vemos a los miembros de una patrulla americana en plena selva de Indochina y, cuando la imagen se detiene en alguno de ellos, una voz *over* nos informa de cuál será su destino, de si resultará herido o morirá en los días siguientes. Esta forma de narrar tuvo un gran impacto: el film, que ganó un Oscar al mejor documental, fue

probablemente una de las primeras obras que avisó de la falta de sentido de la presencia militar norteamericana en aquella guerra injusta. Este principio dramático explica la fuerza y el impacto del inicio de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola: un plano general de la selva, el humo del *napalm,* un helicóptero fugaz, un bombardeo, la jungla en llamas, The Doors y «The End» como música de fondo, todo ello como una manera consciente de expresar que el principio y el fin no están tan lejos uno de otro, que este inicio *in media res* nos está proporcionando una vez más información suplementaria sobre un fragmento de vida y de destrucción continuada, sin ningún orden ni sentido, negando así cualquier justificación estratégica de su existencia. La guerra ya ha empezado, es abstracta e injusta, y no hay ninguna razón que pueda justificarla.

Si durante la Segunda Guerra Mundial Hollywood impulsó la serie *Why We Fight*? como un modo de explicar los motivos que llevaron a los «hombres corrientes» norteamericanos a participar en aquella guerra «justa», la manera de presentar los conflictos bélicos contemporáneos transita en una dirección inversa. Films sobre la guerra de Irak como *En tierra hostil (The Hurt Locker*, 2008), de Kathryn Bigelow, parten de una estructura narrativa que obvia cualquier tipo de justificación: la presencia norteamericana en un Irak invadido es un hecho indiscutible y la película se inicia *in media res* como si estuviera diciendo que todas las piezas se encuentran ya en el tablero, que la violencia entre nativos y ocupantes está a flor de piel y que la única espera posible es la del estallido de una bomba sin destinatario efectivo, sólo como parte de un juego de la muerte que no ha tenido principio ni tampoco tendrá un final previsible.

LOS MOMENTOS ROBADOS AL AZAR

La idea de un mundo dinámico sin principio ni clausura predeterminados acaba imponiéndose, pues, desde la base misma del *in media res*. En el teatro isabelino, este dispositivo no sólo se encuentra en los inicios, sino también en la obertura de cualquier escena. Es el mismo principio que impulsó al cine clásico, tal como ha advertido David Bordwell en su estudio de referencia, a concebir todas las escenas ya en movimiento, con la acción en marcha [19]. Pero este dispositivo, por mucho que resulte útil en el clasicismo, se encuentra sobre todo en la base misma de ese cine moderno que, remitiendo a los orígenes de los Lumière, se plantea la preeminencia del fragmento por encima de la totalidad y supedita el relato a la pura captación del universo en marcha. Si los inicios de los films de la Nouvelle Vague (pensemos sobre todo en Godard) se basan en la activación azarosa del fragmento, uno de los legados más perdurables de esta poética se

manifiesta en todas esas obras contemporáneas que parecen empezar bruscamente, sin preliminares. «No quiero instrucciones ni explicaciones; quiero imágenes, planos», ha dicho Abbas Kiarostami, máximo exponente de esta voluntad de búsqueda natural del movimiento del mundo. «Hay que suprimir lo innecesario. Las películas empiezan sin introducción, ¡de repente!» [53], insiste el cineasta. Y así deben entenderse las precipitadas oberturas de films como *El sabor de las cerezas (Ta'm eguilass*, 1997) o *Ten* (2002), iniciados sin introducción alguna en el interior de un coche en marcha, asumiendo el carácter metafórico de la *narración como vehículo* que de manera tan precisa ha teorizado Núria Bou [21] y que nos ayuda a explicar por qué tantos principios *in media res* se construyen, cinematográficamente, con la imagen de un medio de transporte en movimiento.

Esta brusquedad azarosa postulada por la narración fílmica moderna puede depender de un movimiento ya empezado o acatar, con idéntica dosis de aleatoriedad, un silencio instalado en la relación entre los personajes. Resulta muy reveladora, en este sentido, la secuencia inicial de *Honor de caballería (Honor de cavalleria*, 2006), de Albert Serra, adaptación del *Quijote* en la que se da especial relevancia a uno de los aspectos más legítimos del libro de Cervantes: el hecho de que la pareja manierista que forman don Quijote y Sancho pase buena parte de la novela sin efectuar ninguna acción concreta ni intercambiar ningún diálogo especial entre ellos, lo cual justifica los tiempos muertos de esta versión. En su adaptación, Serra hace que la escena inicial arranque *in media res*, con don Quijote (Lluís Carbó) recogiendo su armadura, en una acción situada en medio de un bosque, mientras Sancho (Lluís Serrat) espera sentado en el suelo, en silencio. Esta secuencia se desarrolla en medio de un amplio movimiento gestual, un detalle suficiente para expresar lo que busca el cineasta, es decir, que nada tenga ni principio ni final, como un fragmento de vida capturado al azar. El propio director explica que usó este efecto *in media res* para otorgar una mayor intensidad al procedimiento dramático y dar a entender que estamos ante un segmento del relato, que puede acabar en cualquier momento de la misma manera que ha empezado [71]. Así, esta capacidad de síntesis para asimilar, desde el primer plano del film, la modernidad del clásico de Cervantes permite localizar intuitivamente, en el cine de Albert Serra, el mejor legado posible de aquella edad de oro de la invención poética.

2. LA TRAMA CORAL

Uno de los factores que han convertido la serie *The Wire* en una de las obras canónicas de la cultura audiovisual contemporánea es su propuesta de atomización de escenarios y personajes. *The Wire* es un retrato dramatizado de la ciudad de Baltimore que diversifica sus puntos de interés por ámbitos contrastados. El centro y el extrarradio, la plaza y la calle, el juzgado y el ayuntamiento, los comercios y las viviendas, el puerto y la carretera, la prisión y los tribunales, la comisaría y la escuela, las sedes mediáticas y los hospitales, el pub superpoblado y el restaurante de lujo, los interiores domésticos y los centros de convenciones, se alternan con absoluta inmediatez para construir un puzle dinámico, una fotografía del laberinto urbano siempre en movimiento, inevitablemente inabarcable. La propuesta narrativa supone una visión radicalmente horizontal del mundo escenográfico (todos los espacios son contemplados desde el mismo nivel de intensidad) y una fragmentación del tiempo narrativo que somete las secuencias a duraciones a veces inferiores a los diez segundos. La idea de que todo sucede a la vez y es igual de significativo cobra fuerza con una radicalidad acorde con la superposición de vivencias que ha asumido la humanidad en la era de la simultaneidad global.

La consecuencia más visible de esta diversidad escénica que articula *The Wire* es la imposibilidad de reconocer a un protagonista principal. Es cierto que la serie se organiza, en la línea de las grandes ficciones procedimentales, a partir del seguimiento de un grupo policial de vigilancia contra las bandas organizadas de tráfico de drogas en ciertos barrios marginales de Baltimore. Y también es verdad que Jimmy McNaulty (Dominic West), el carismático policía irlandés que forma parte del grupo, muestra al espectador un aparente bastión de identificación tradicional en el que proyectar su deseo de continuidad. Sin embargo, si nos ceñimos a la observación escrupulosa del entramado de cada uno de los episodios, podremos observar que McNaulty no dispone de más espacio narrativo que los demás personajes, y que el equipo de vigilancia policial no cobra más relieve que los diferentes grupos de delincuentes con los que se enfrenta.

La atomización de *The Wire* es tan radical que integra una media de ocho tramas distintas por episodio. La serie elabora un diagnóstico glacial de las estrategias del poder en las ciudades contemporáneas, pero se abstiene de obedecer a cualquier jerarquía que otorgue más o menos relieve a los personajes por el rol que desempeñan en este dispositivo depredador. Bubbles (Andre Royo), el confidente yonqui,

es tan importante como los sucesivos alcaldes Rawls (John Doman) y Colvin (Robert Wisdom), así como el mafioso Barksdale (Wood Harris) es tan necesario para la historia como su oponente Omar (Michael K. Williams), el justiciero escurridizo e individualista de los barrios bajos. A lo largo de las diversas temporadas, algunos de los personajes mueren inesperadamente. Y sus desapariciones se viven como un trauma porque todos ellos, durante el tiempo de que han dispuesto en la expansiva dramatización de su periplo, han sido tratados con la dignidad de quienes se han convertido en protagonistas eventuales del relato desde el momento en que se les ha cedido un primer plano. Se trata de una lección ya aprendida por la ficción audiovisual contemporánea, que ha convertido la trama coral en un principio organizativo irrenunciable.

LA VISIÓN DEMOCRÁTICA DE LA HISTORIA

En las interesantes reflexiones que David Simon dejó esparcidas en una entrevista de referencia [72], el creador de *The Wire* invoca la tragedia griega (Esquilo, Sófocles, Eurípides) como principio generador de su poética y afirma sentirse lejano del tratamiento shakespeariano de personajes totémicos como Lear o Macbeth, cuya personalidad irreductible precipita en buena medida la catástrofe. Las razones aducidas por Simon manifiestan la necesidad de hurgar en la inexorabilidad de una situación que se articula en función de un Destino moderno, ya no representado por los dioses sino por la implacable lógica del Capital. Esta presencia de la fatalidad, unida al debate sobre los problemas de la ciudadanía, hace que su razonamiento respecto a los clásicos griegos resulte impecable. Pero las intenciones explícitas del autor no resuelven del todo los problemas específicos que plantea la trama múltiple de *The Wire*. La tragedia ática utilizó el coro, impersonal y colectivo, para enfrentarlo al protagonismo de tres actores, como máximo, sobre los que pendía el peso de una trama fatalista. Por mucho que *The Wire* se postule como una tragedia sobre el destino moderno, las comparaciones con las formas ritualizadas del teatro griego resultan problemáticas si se atiende a la proliferación de personajes y, por lo tanto, a la conversión del coro monolítico del modelo ático en *dramatis personae* que aspiran a una polifonía dinámica de protagonismos múltiples. La destrucción de la unidad espacio-temporal de la tragedia en busca de una atomización sin fronteras nos obliga a buscar patrones dramáticos en un modelo distinto, que no puede ser otro que el isabelino.

El teatro renacentista inglés asumió la polifonía de voces y la alternancia de acciones y escenarios como rasgo distintivo que a su vez facilitó el enorme dinamismo de esas obras. Si ésa es una

característica común a todos los dramaturgos de ese periodo, en la obra de Shakespeare podemos ver un decantamiento radical en el proceso de poner en duda la noción de protagonismo. Para entender la importancia de este paso resulta muy útil observar el cambio que proponen las primeras obras atribuidas a Shakespeare en relación con las de su contemporáneo Christopher Marlowe, autor de títulos como *Tamerlán el Grande, El judío de Malta* o *La trágica historia del doctor Fausto*. Como apunta el estudioso Jonathan Bate, la estructura de las obras de Marlowe *descansa en el héroe*, mientras que las de Shakespeare, ya en su primera trilogía sobre Enrique VI, *se basan en un proceso histórico*. «El tema de sus dramas históricos no es un poderoso señor de la guerra [...], sino la noción misma de Inglaterra» [11].

Este giro esencialmente político tiene profundas consecuencias en relación con el *dramatis personae* de las obras. La asunción del conjunto del país como espacio sobre el que articular una dramaturgia nacional implica romper con la visión aristocrática de Marlowe (en cuya poética la voz de las clases populares apenas tiene importancia) para plantear un reparto coral que tan pronto da voz a los amos como a los criados, a los reyes como a los soldados, a los viejos como a los jóvenes, a los hombres como a las mujeres [5]. En este sentido, a pesar de que la imposibilidad reglamentada de incluir actrices en el reparto forzaba a las compañías isabelinas a contar con pocos personajes femeninos (interpretados por jóvenes travestidos), el protagonismo y el respeto dramático que se otorgaba a esas pocas heroínas no eran inferiores al de sus respectivos *partenaires* masculinos.

Esta democratización aniquila la escala moral. Shakespeare no otorga más protagonismo a los personajes que podríamos calificar como positivos (y, por lo tanto, como héroes), sino que aborda cada una de las múltiples figuras que pueblan el país atendiendo a sus razones y procurando evidenciar sus pensamientos antagónicos. Esta generosidad llega a tal grado de coherencia estructural que las crónicas de la monarquía inglesa, cuando el país lucha con Francia, tienen que ver tanto con el bando nacional como con el de los extranjeros. De este modo, el hecho de que, en la primera parte de *Enrique VI*, la antagonista francesa Juana de Arco sea probablemente el personaje más interesante de esa obra primeriza[1] indica hasta qué punto era ya importante, para aquel joven dramaturgo, situarse en el lado de los que la historia había calificado de enemigos y provocar a través de ellos, cuando su personalidad lo merecía, un proceso de fascinación equiparable al que soportaba la memoria colectiva del propio ejército.

Toda ficción posterior a Shakespeare que aspire a reflejar la evolución política de una determinada sociedad deberá asumir este principio democrático de reparto de los núcleos de interés en todos los

estratos sociales. La gran narrativa decimonónica construida en torno a la ciudad (del genio de Balzac a las habilidades folletinescas de Eugène Sue) sabrá transitar por ese tipo de conjuntos urbanos superpoblados, por mucho que la jerarquización de protagonistas (el héroe reformista o la heroína abnegada) impida llegar al grado de horizontalidad isabelino. En cualquier caso, uno de los pocos detractores de Shakespeare que ha conocido la literatura occidental, Lev Tolstói, no escapó a esa estructura democratizadora y pluralista cuando, en *Guerra y paz*, paseó al lector por la variada figuración del bando napoleónico francés con la misma determinación humanizada que dedicó a sus compatriotas rusos.[2] El modelo novelesco decimonónico, si bien no podía competir con la celeridad de los cambios escénicos que proponía Shakespeare, sería también la matriz de las grandes obras corales de la serialidad contemporánea.

EL CINE DE LO COLECTIVO

La importancia de lo colectivo en la narrativa audiovisual es un fenómeno relativamente reciente y poco desarrollado en la historia del cine. Sin duda, la posibilidad de negar la noción de protagonismo único para proyectar una mirada global sobre los movimientos de la Historia ya fue explorada por Griffith en *Intolerancia (Intolerance*, 1916). Al alternar, mediante un montaje paralelo, cuatro relatos que se sitúan en épocas diferentes, esta película superpone un principio plural a la idea de protagonismo único: el de lo colectivo humano visto en distintos periodos. Pero los cuatro subrelatos están vertebrados a partir de una noción de protagonismo jerarquizada, la misma que seguirían otros films influidos por éste como *Las tres luces (Der müde Tod*, 1921), de Fritz Lang; *Páginas del libro de Satán (Blade af Satans bog*, 1921), de Carl Theodor Dreyer; *Häxan: la brujería a través de los tiempos (Häxan*, 1922), de Benjamin Christensen, o *El hombre de las figuras de cera (Das Wachsfigurenkabinett,* 1924), de Paul Leni. Todas estas secuelas conceptuales de *Intolerancia* se articulan a partir de diferentes episodios situados en épocas históricas distintas. Pero ya no aspiran a la simultaneidad que proponía el montaje paralelo del film de Griffith (en su momento un fracaso de público), ni el protagonismo de las pequeñas historias queda subsumido en la fuerza impersonal de la Historia, de modo que tienden a articularse dramáticamente en torno a la tríada héroe-heroína-antagonista.

En el otro extremo de la especulación inicial sobre un cine colectivo de ambición globalizadora, el trabajo de Serguéi M. Eisenstein se caracteriza por una serie de ficciones corales, donde la importancia revolucionaria de lo colectivo es tal que impide cualquier tipo de protagonismo individual. *La huelga (Stachka*, 1924), *El acorazado*

Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925), *Octubre (Oktyabr*, 1928) y *Lo viejo y lo nuevo (Staroye i novoye*, 1929) constituyen excepcionales frescos audiovisuales sobre el poder subversivo del pueblo frente al Antiguo Régimen, pero el procedimiento dramático se aleja del proyecto shakespeariano de representar la historia a través de una paciente singularización de los personajes.

Los ejemplos antagónicos de Griffith y Eisenstein suponen, pues, tentativas efímeras de integrar o sepultar la historia de los individuos en el marco de una cinematografía de la masa, pero se trata de una tendencia a la que el cine renunciará muy pronto para decantarse, como escribió Antonio del Amo, «hacia el dramatismo amable de los géneros evolucionados», donde incluso los grandes cineastas «operan sobre caracteres con reacciones íntimas, en lugar de operar sobre la psicología colectiva de las multitudes»[36].

¿De dónde arranca, así, la democratización cinematográfica del *dramatis personae*? Podemos considerar a Jean Renoir, cineasta de sólidos principios humanistas, como un pionero en la horizontalidad del *casting* fílmico. Adscrito al ideario del Frente Popular, Renoir propuso una revolución conceptual, a lo largo de la década de los treinta, a través de una serie de películas donde el protagonismo del pueblo no pasaba por su anonimato, como sucedía en el caso de Eisenstein, sino por la singularidad múltiple de quienes formaban parte de él. En *La regla del juego (La règle du jeu*, 1939), aborda la multiplicidad coral de una comedia de enredo donde la lucha de clases se contempla desde la objetividad estructural de un escenario casi único (el castillo de un marqués que ha invitado a una cacería a una serie de amigos), donde todos los conflictos se radiografían a través de una puesta en escena que subvierte la noción de jerarquía dramática, además de situar a amos y criados en un mismo nivel de representación. Renoir basa su dispositivo en la tradición del teatro francés (Molière, Beaumarchais, Musset), de la *commedia dell'arte* (donde los diferentes *tipos* adquieren también un protagonismo compartido) e, implícitamente, en el modelo coral de Shakespeare, que podría haber suscrito perfectamente una de las frases más recordadas del film, la que pronuncia el propio Renoir transmutado en actor e interpretando el papel de un amigo del marqués: «En este mundo, es terrible, todos tienen sus razones.»

Esta perspectiva democratizadora no abundó en el clasicismo cinematográfico canónico, pero dejó huellas que luego siguieron muchos directores de la modernidad. Por ejemplo, Luis García Berlanga, en *La escopeta nacional* (1977), adoptó el modelo de la cacería como espacio centrípeto donde reunir a personajes de distinta ralea, si bien su apuesta por la coralidad dramática indiscriminada (y estimulada por la progresiva implantación del plano secuencia

integrador como receptáculo preferido de sus ficciones) ya estaba presente en las poliédricas crónicas comunitarias de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957) y, sobre todo, *Plácido* (1961), bulliciosa disección de una comunidad que vive la Nochebuena en una pequeña ciudad de provincias. Por su parte, otros autores han recreado el motivo de la reunión familiar o social en una gran mansión, para explorar un cortocircuito sentimental que evoluciona en paralelo a la progresiva caída de las máscaras: Ingmar Bergman en *Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende*, 1955), Woody Allen en *La comedia sexual de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982), Lawrence Kasdan en *Reencuentro (The Big Chill,* 1983), Kenneth Branagh en *Los amigos de Peter (Peter's Friends*, 1992), Thomas Vinterberg en *Celebración (Festen*, 1988) o, de manera particularmente insistente, Robert Altman, de *Un día de boda (A Wedding*, 1977) a *Gosford Park* (2001), quien ha explorado hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de un plano abarrotado de personajes, precisamente aquello que permitió a Gilles Deleuze considerarlo ejemplo paradigmático de la *saturación* del cuadro, desde el momento en que «ya no se puede diferenciar entre lo principal y lo secundario» [37]. En todas estas propuestas, el recurso a la compresión temporal y a la convocatoria de múltiples personajes en un espacio reducido instala al espectador en la expectativa de un mundo en el que cada voz se trata con equidad, interés y respeto.

LA DIVERSIDAD DE LOS PUNTOS DE VISTA

La aplicación más justa de aquella consigna renoiriana según la cual, en este mundo, todos tienen sus razones, es la alternancia de puntos de vista. Esta opción, madurada en la literatura norteamericana desde las experiencias pioneras de William Faulkner y John Dos Passos, encontró en *Ciudadano Kane (Citizen Kane*, 1940) una de sus fórmulas más afortunadas. A pesar del aparente protagonismo del magnate que da título a la película de Orson Welles, la investigación efectuada por un periodista –trasunto del espectador y filmado siempre de espaldas– con el fin de descubrir el sentido de las últimas palabras de Kane (el famoso «Rosebud», como *macguffin* de la investigación) articula el *biopic* a partir de entrevistas que ocupan, en cada una de las partes, un protagonismo particular. El sistema, también utilizado por Joseph L. Mankiewicz (hermano del coguionista de *Ciudadano Kane*, Herman J. Mankiewicz) en films como *Carta a tres esposas (A Letter to Three Wives*, 1949) o *La condesa descalza (The Barefoot Contessa*, 1954), encuentra un punto de sofisticación aún superior en *Rashomon* (1950), donde Akira Kurosawa, siguiendo el esquema de la narración original de Ryūnosuke Akutagawa,

reconstruye una violación y un asesinato a partir de distintos testigos antagónicos: la verdad objetiva es imposible de encontrar, pues cada subjetividad aporta elementos que se contradicen con los demás relatos. Con una estructura también caleidoscópica, Stanley Kubrick, en *Atraco perfecto (The Killing*, 1956), reforzó el modelo mediante la crónica negra de un robo organizado en un hipódromo por una banda de delincuentes, donde la alternancia de focalizaciones supone constantes retrocesos en el tiempo. Así pues, gracias a estos pocos pero fértiles ejemplos, nos encontramos con un modelo alternativo al del canon clásico que, aun constituyendo una excepción en la historia de la industria cinematográfica, se ha revelado particularmente idóneo para los tiempos contemporáneos, tan confusos y proteicos. Como sucede en *Sospechosos habituales (The Usual Suspects*, 1995), el culpable puede ser cualquiera, pues siempre habrá un nuevo punto de vista que invierta el anterior.

LOS DOS REINOS

La organización de la dramaturgia fílmica entre la polaridad Bien-Mal, ya sea en términos de mera disociación estrictamente maniquea (Griffith) o asumiendo una mínima pero autocontrolada «moral graduada» [73], en el Hollywood sonoro, imposibilitó que en el marco del cine clásico se produjera un reparto equilibrado de tiempos dramáticos entre los bandos opuestos, que tan fértil había resultado en el drama histórico isabelino y que la cultura popular había aprendido a valorar desde la *Ilíada*: la posibilidad de alternar el espacio narrativo entre dos reinos, dos mundos en combate, dos maneras distintas de posicionarse ante una causa. La celeridad del largometraje cinematográfico y la construcción piramidal del *casting* y del *star system* abolieron este abordaje paralelo, que tan útil se revela para moderar dogmatismos morales en torno a la idea del Bien. Una de las revoluciones indiscutibles de la narrativa audiovisual del siglo XXI se ha basado en esta diseminación moral. Ya lo hemos visto en el ejemplo de *The Wire*, donde policías y delincuentes merecen los mismos minutos dramáticos y permiten, de esta forma, un abordaje imparcial a las razones y circunstancias de cada bando. Y podemos seguir este mismo rastro en algunas otras ficciones que han convertido el ascendente shakespeariano en una seña de identidad explícita.

George R. R. Martin, el creador de la saga literaria de fantasía heroica *Canción de hielo y fuego*, nunca ha ocultado que se inspiró en la guerra inglesa de las Dos Rosas para estructurar el entramado bélico de su narrativa fantástica. No es difícil descubrir, incluso en la fonética de los nombres, que las familias enfrentadas de los Lanister y los Stark, que pugnan por controlar el poder de los imaginarios Siete

Reinos de Poniente en los que se sitúa esta construcción serial, son una variación de los clanes de Lancaster y York que configuraron, en su enfrentamiento civil, uno de los capítulos más violentos de la historia de la corona inglesa, tal como Shakespeare recreó en el grupo de obras formado por *Ricardo II*, las dos partes de *Enrique IV, Enrique V*, las tres partes de *Enrique VI* y *Ricardo III*. Para la estructuración de sus novelas, Martin hace girar cada capítulo en torno al nombre de un personaje diferente –ya sea perteneciente a la familia Stark o a los Lanister, o incluso a un tercer clan familiar en el exilio, los Targaryen– con el fin de repartir la acción y el punto de vista en función de todos los personajes en conflicto. Y a pesar de que su narrativa parte de una predilección moral por los Stark, no otorga a unos u otros mayor protagonismo, sino que teje un mapa de sentimientos y razones que, a medida que se despliega, se hace más y más ambivalente. Partiendo de un principio que Shakespeare siempre usó con sabiduría (la complacencia en el carisma de los personajes tocados por el aura de la maldad), Martin recrea con convicción figuras de una amoralidad sólo comparable a su elocuencia, logrando así que el lector sucumba a sus sentimientos a partir de la estrategia de dedicarles el mismo tiempo dramático que a los supuestos libertadores aglutinados por la impoluta ley caballeresca de los Stark.

La simetría estructural que sustenta este reparto de tiempos y espacios comporta, pues, una crítica a la moral maniquea de la narración clásica, y permite la vertebración de un pensamiento pluralista y antidogmático que, en Estados Unidos, coincidió con el paso de la era paranoica post-11-S a una situación ideológica más presta a atender las razones del Otro. En clave de ciencia ficción, la serie *Fringe* ha convertido este modelo en un principio revolucionario. En esta creación del prolífico J. J. Abrams se plantea la existencia de dos universos paralelos con puntos de intersección que permiten el tránsito. Uno de ellos corresponde al presente de los espectadores, pero el otro muestra diferencias obvias, siendo la más significativa la existencia de las Torres Gemelas, que ningún atentado terrorista ha derrumbado. *Fringe* inicia la crónica de este cruce de «reinos» a partir del protagonismo de un equipo de investigadores que pertenecen a nuestro universo. Aparentemente, el mundo alternativo se postula como un doble maligno y oscuro de los presuntos héroes. Y a partir de la tercera temporada, la serie tiene el insólito atrevimiento de alternar episodios que se desarrollan en el universo A con otros del universo B. Dado que cada protagonista tiene un sosias idéntico en el mundo antagónico, la entrada en la psicología alternativa –y en su circunstancia socialdestruye cualquier tipo de noción maniquea y obliga a entender las razones del *otro* –que es *uno mismo*– con una convicción y un despliegue de recursos irónicos que sitúan esta serie

en la vanguardia de ese despertar moral que tanto necesitaba un país a su vez tan aficionado a la suspicacia paranoica como Estados Unidos. Las contradicciones de Walter Bishop (John Noble), el científico protagonista que ha robado el hijo perdido a su doble del otro universo (llamado Walternative, en un significativo juego de palabras), abren una brecha de complejidad sociológica a la que se ven arrastrados todos los demás personajes. La Olivia del mundo alternativo, embarazada del Peter del primer universo, y claramente enamorada de él (como una Capuleto en el universo de los Montesco), aporta una complejidad a la trama que ninguna construcción maniquea podría asimilar, a la vez que obliga a un constante estira y afloja moral por parte del público. En *Fringe*, la duplicidad de los heroísmos parece buscar el conflicto, pero tiende a una resolución sintética que oxigena, en tanto que amplía, nuestra percepción del Otro.

EL CAMBIO DE PROTAGONISMO

Como ya hemos visto, la opción política de supeditar las tramas individuales al proceso evolutivo de un país, tal como Shakespeare la abordó en sus obras históricas, comporta la abolición del concepto mismo de protagonista. Si una obra se puede titular *Enrique IV*, pero el reparto alterna las figuras del monarca, su hijo, sus enemigos y los bohemios encabezados por Falstaff; o si sólo unas pocas escenas de las tres partes de *Enrique VI* se centran en el personaje de este monarca dubitativo, de ello se infiere que la convención de titular una obra con el nombre de una persona puede comportar equívocos que la dramaturgia, a su vez, debe encargarse de solucionar. Un caso flagrante es *Julio César*, pues el personaje del título parece encabezar el interés dramático de Shakespeare, pero muere asesinado en el centro mismo de la tragedia, creando un modernísimo efecto de desdoblamiento de la trama a partir de un agujero central que exige una gran movilidad dramática interna para llenarse de nuevo.

Es éste otro de los anatemas del clasicismo fílmico que la modernidad sabrá reconvertir en favor de la excelencia creativa. El primer gran autor que experimentó con ello, como con tantas otras cosas, fue el imprescindible Roberto Rossellini. En *Roma, ciudad abierta (Roma città aperta,* 1945), Rossellini –en colaboración con los guionistas Sergio Amidei y Federico Fellini– se atreve a organizar una trama de resistencia política en el marco de la ocupación nazi de Italia. Todo parece favorable al protagonismo de una mujer, Pina (Anna Magnani), que acoge, en los primeros minutos, a un refugiado amigo de su prometido. La organización narrativa de la primera parte se articula en torno al proyecto de boda inminente de Pina, y sólo una

visión retrospectiva nos informa de que todos los pasos que da la heroína (la conversación con su prometido en la escalera, la confesión con el cura Don Pietro mientras caminan por la ciudad, las palabras que intercambia con su hijo mayor) son los signos rituales de una despedida, pues la boda de la protagonista no tendrá lugar con el joven revolucionario sino con la muerte. El asesinato de Pina, en el centro del film, cuando corre tras el camión que se lleva detenido a su novio y es abatida por los soldados nazis, no sólo adquiere una excepcional trascendencia figurativa (el motivo visual de la *Pietà*, con tanta frecuencia situado en los minutos finales de una historia, se construye en este caso con la imagen del sacerdote acogiendo el cuerpo inerte de Pina), sino que la convierte en plataforma para relanzar el film hacia un territorio que el espectador ignora, pues toda la información previa parecía destinada a mantener la atención fija en un personaje que, de repente, se convierte en un cadáver.

Por eso, a partir de *Roma, ciudad abierta*, debemos plantearnos la cuestión del legado del protagonismo: en esta película, los hombres detenidos asumirán para el espectador el vacío que ha dejado Pina, tal como Marco Antonio y su oponente Bruto recogerán el testigo de César como figuras protagonistas de la segunda parte de esa obra isabelina. Quince años después del film de Rossellini, Alfred Hitchcock retomará la experiencia en el marco del más sofisticado cine de Hollywood. Con *Psicosis (Psycho, 1960)*, el director propone una relectura total del modelo rosselliniano del cambio de protagonismo haciendo asesinar a Marion Crane (Janet Leigh) otra vez en el mismo centro del film. Como en *Roma, ciudad abierta*, toda la dramaturgia de la primera parte se organiza para facilitar la distinción de Marion como protagonista exclusiva. Y su evolución, también retrospectivamente, se puede ver como un ritual de caída y purificación (ha robado dinero del trabajo, escribe una carta de arrepentimiento, decide devolverlo, toma una ducha como para limpiar su conciencia), previa a la célebre escena del asesinato que acabará con su vida. Con este crimen nuclear, el film desequilibra la base del sistema de identificación tradicional del público y lo pone en situación para que pueda descubrir que la trama general es superior a la noción de protagonista, que las transferencias –tema capital en la obra hitchcockiana– pueden aparecer también mediante el paso de la muerte de un personaje que desplaza el interés dramático hacia otro (en este caso ni más ni menos que su asesino).

La estructura dual de films como *Roma, ciudad abierta* o *Psicosis* reaparece con tanta asiduidad en el cine contemporáneo que se podría hablar, incluso, de una tendencia narrativa nuclear [34]. En *Death Proof* (2007), de Quentin Tarantino, un violento maníaco obsesionado por los coches asesina al grupo de mujeres que protagonizan la

primera parte del film en un accidente nocturno provocado, en medio de la carretera, y acto seguido se convierte en víctima de otro grupo de mujeres piloto, vengadoras implícitas de las primeras, en la segunda y diurna parte de una obra que adopta nuevamente la estructura dual de *Psicosis*.

También en el marco de un cine no necesariamente vinculado con los géneros hollywoodienses, la estructura dual se ha convertido en materia constitutiva del entramado de ficciones por las que pasan y son sustituidos los personajes, sin que se resienta en absoluto la fuerza de la arquitectura narrativa. El tailandés Apichatpong Weerasethakul ha hecho de este modelo dual el centro de muchos de sus films, que encuentran en *Tropical Malady* (2004) su formulación más depurada: un relato doble que pasa del realismo a la magia y que desplaza protagonismos en nombre del hedonismo lírico con el que se abordan las potencias mitopoyéticas de la naturaleza de su país.

SIN SECUNDARIOS

En su novela *Nicholas Nickleby*, Charles Dickens hace que su héroe –acompañado de Smike, el joven discapacitado que tiene a su cargo– se encuentre con una compañía de teatro ambulante que incorpora a ambos a una representación de *Romeo y Julieta*. Mientras Nicholas asume el papel del galán enamorado, Smike es invitado a interpretar al boticario, un pequeñísimo papel del que depende, no obstante, uno de los momentos decisivos de la obra: el instante en que Romeo se hace con el veneno que pondrá fin a su vida. Dickens, en este extraordinario homenaje a la vitalidad del teatro isabelino, centra toda la acción del capítulo correspondiente en las dificultades del inseguro Smike para llegar a componer su personaje y articular las dos o tres intervenciones que constituyen su texto. Finalmente, el chico sale airoso de la prueba y el escritor inglés demuestra, con este episodio de suspense, que no existen los papeles insignificantes en el ámbito de la dramaturgia, pues en el momento en que un actor pronuncia un texto, por pequeño que sea, toda la atención del espectador se focaliza en él. Dickens, maestro de la narrativa coral, por más que muchas de sus novelas se centren en el itinerario de un joven héroe en busca de fortuna (Oliver Twist, David Copperfield, el propio Nickleby), construyó su extraordinario retrato de la sociedad londinense del siglo XIX a partir de un cuidadísimo estudio de las diversas tipologías humanas que dibujaba, hasta llegar a ese hito absoluto que es *Casa desolada*, donde el protagonismo de la heroína, Esther Summerson, discurre siempre en contrapunto con el alambicado retrato coral de todos los estamentos de la sociedad londinense de la época, a través de la recreación en los detalles y las

distintas expresiones de los personajes. Esta encarnación de los diferentes tipos humanos es de ascendencia shakespeariana, y el autor de *Grandes esperanzas* la explicitó, a modo de homenaje, en el capítulo que hemos descrito.

Shakespeare, del mismo modo en que se permitía cambiar el protagonismo de una obra en su parte central, o hacer desaparecer a su héroe durante un acto entero (como sucede en el problemático acto IV de *Hamlet)*, o dar el protagonismo clausural a una compañía de cómicos que han sido el contrapunto de la trama romántica en *El sueño de una noche de verano*, relativizó a tal punto las nociones de protagonista y secundario que a veces se vio obligado a tomar soluciones drásticas al respecto. En *Romeo y Julieta,* el amigo de Romeo, Mercutio, resulta ser tan o más carismático y poderoso como personaje que el presunto protagonista. Como sostiene con perspicacia Harold Bloom, el dramaturgo no tiene otra opción que «asesinarlo» en mitad de la obra para que la figura de Romeo no se vea ensombrecida. Esta generosidad con cualquier figura que ocupe por unos instantes el centro de atención del escenario tiene su más exacerbada manifestación, probablemente, en la famosa irrupción del portero del castillo de *Macbeth,* que pronuncia ante el público un irresistible monólogo a propósito de la llamada a su puerta que lo sorprende a medianoche, justo en el momento posterior al asesinato del rey Duncan, aún no descubierto. Esta interposición de un personaje irrelevante para el argumento, pero esencial para la puesta en escena, resulta de una modernidad extrema al desmantelar la distribución jerárquica de los personajes y otorgar así intensidad a la presencia humana en sí misma, al aura carismática que puede adquirir en estos momentos de insospechada trascendencia poética.

La opción de Shakespeare es socialmente instructiva, al tiempo que permite variaciones tan sutiles como la que apunta el impresionismo posterior de Antón Chéjov, cuya intensidad dramática no se entendería sin la presencia en segundo término de tantos y tantos criados, casi silenciosos, como representación de esa humanidad palpitante que las grandes puestas en escena del dramaturgo ruso procuran preservar. Esta recuperación del criado como parte de una humanidad institucionalmente acallada es uno de los vértices ocultos de un film como *Los misterios de Lisboa (Mistérios de Lisboa*, 2010), de Raúl Ruiz, que opera, a la manera de Chéjov (y de Luchino Visconti, si nos atenemos al mejor lector fílmico de estos procedimientos), mediante una hábil combinación contrapuntística entre el héroe principal y esas presencias en apariencia secundarias que no dejan de sobrevolar, y tensar, la acción general del primer término.

Pero la lección shakespeariana no se agota en este rescate social del pueblo generalmente silenciado. Apunta más bien a la construcción

del interés dramático, no tanto en función del desarrollo lineal de una trama, como del punto de interés centrípeto que cada escena comporta, como si ahí se dirimiera toda la tensión de la obra en su conjunto. Para la dramaturgia posterior, se trata de un reto que el cine no siempre se ha permitido tener en consideración. La organización del film clásico se basaba de tal manera en la distribución jerárquica de los roles, que la segmentación entre protagonistas y secundarios resultaba indiscutible. Autores como Hitchcock, Welles o Ford son excepciones a la norma, pues exploran todos los extremos posibles de cualquier presencia humana que ocupe un momento de la acción, pero las dinámicas institucionales reprimieron este dispendio de energía creativa. La horizontalidad del audiovisual contemporáneo, sin embargo, ha reafirmado la noción de que el interés dramático no se juega en la apuesta por el final climático o el desenlace (por la noción centrífuga de la *trama que avanza)*, sino en capturar la atención en todos los fragmentos, atribuyendo un finalismo centrípeto a cada instante. Por ejemplo, uno de los elementos que ha hecho más innovadora la aportación de *The Good Wife* a las series sobre abogados es el insólito protagonismo de los distintos magistrados que aparecen en las eventuales escenas de juicios. En el canon narrativo clásico, el juez del tribunal desempeñaba un rol abiertamente secundario y funcional, y muchas series al respecto hicieron caso omiso de la importancia del actor que ocupaba ese lugar. Los productores de *The Good Wife*, Michelle y Robert King, decidieron que uno de los factores identificativos de su obra serial debía centrarse en el retrato minucioso, y el carácter solapadamente visible en sus escasas intervenciones, de cada uno de los jueces con que se encuentra la heroína en los diferentes juicios a los que se ve emplazada por el imperativo serial. Se trata de magistrados con caracteres diferenciados, terriblemente carismáticos (algunos por su lado irascible, otros por su simpatía, otros por su excentricidad), y a los que nunca se desatiende. Esta transformación de la funcionalidad del secundario en centro de interés específico de cada escena concreta tiene que ver con el tejido narrativo de nuestro tiempo, y es una conquista que ningún manual de guión puede ya barrer del poliédrico presente de la ficción audiovisual.

LAS TRAMAS RIMADAS

La existencia de más de una trama en la articulación del relato dramático es una característica prácticamente irrenunciable de la ficción de todos los tiempos. Incluso una narrativa tan vectorial como la del cine clásico de Hollywood acostumbraba a mezclar, por lo menos, una narración épica y una amorosa en el desarrollo de sus

historias, a su vez adscritas a cualquiera de los muchos géneros que proliferaron en su edad de oro [19]. En estos casos, sin embargo, ambas tramas acostumbraban a estar protagonizadas por los mismos personajes, que así se enfrentaban, a la vez, a un objeto vinculado a la acción física (la búsqueda del tesoro objetual) y a otro vinculado a los sentimientos (la búsqueda del amor o la amistad).

En la historia de la dramaturgia, el gran reto que han debido afrontar los mejores autores ha consistido siempre en saber superponer tramas y protagonistas distintos que articularan una especie de rima dialéctica entre sus respectivos significados, ya fuera para dejar en evidencia, mediante la redundancia, la universalidad del propósito dramático, o para explorar las distintas formas en que el ser humano puede enfrentarse a unos mismos imperativos vitales. Habitualmente, este juego de superposiciones se dirime entre lo que se llama la trama principal y lo que se conoce como la trama secundaria. Por consigna canónica, se considera que la trama secundaria de *El rey Lear* es el mejor ejemplo posible de este recurso. El tema de la obra es la intransigencia del rey hacia su hija Cordelia, que siente por él un amor justo y recto, y su debilidad por las dos hermanas de ésta, Regan y Goneril, que sólo buscan aprovecharse de él. Esta misma situación se contempla, como en un espejo, en la historia paralela de Gloucester, padre de Edgar (su hijo legítimo) y Edmund (su bastardo), y en la conspiración de este último para que los otros dos se enemisten y su hermano caiga en desgracia. Al abordar la evolución paralela de las dos tramas dramáticas, el rotundo sentido de universalidad que se deduce crea un trasfondo fatalista que permite a Shakespeare contraponer, en el último acto, la tragedia que supone la muerte de Cordelia en brazos de un arrepentido Lear (final desolado e irreversible) con la reconciliación entre Gloucester y Edgar, y la muerte del conspirador Edmund (final feliz que actúa como fértil contrapunto). De este modo, la fuerza de las dos tramas superpuestas, así como los eventuales cruces entre personajes de una y otra, desmontan la convención de la *trama principal* y la *secundaria* para dejar que aflore una complejidad orgánica en la que todos los elementos dramáticos, sean más o menos insistentes, adquieren una importancia estructural.

A este principio se adecuan algunas ficciones contemporáneas que han asumido las lecciones del talento shakespeariano. Woody Allen lo convertirá en recurso permanente de su filmografía coral, consiguiendo con *Delitos y faltas (Crimes and Misdemeanors,* 1989) su obra maestra al respecto: se trata de un film que alterna las vicisitudes de dos personajes que sólo coincidirán en una fiesta final (recurso muy habitual en la coralidad fílmica contemporánea). Uno de ellos, Judah (Martin Landau), es un reputado oculista acosado y amenazado por

una ex amante a la que ha excluido de su vida pero que ahora puede poner en peligro su matrimonio; así, decidido a mantener las apariencias a cualquier precio, Judah contrata a un asesino a sueldo para deshacerse de ella. En el otro extremo del film, en otra trama abordada ahora en clave de comedia, Allen se reserva el papel de Clifford, un director de cine atribulado por sus problemas económicos que acaba sucumbiendo a la petición de su vanidoso cuñado (Alan Alda), productor de cine y televisión, de que realice un documental sobre su persona. Mientras Clifford ve cómo su cuñado no sólo lo somete a un régimen de obligación creativa detestable, sino que también se queda con la mujer de la que él se había enamorado (Mia Farrow), Judah consigue librarse de la acusación de asesinato y, en esa fiesta en la que se encuentran, se lo explica todo a Clifford como si se tratara de un guión cinematográfico que acabara, contra todo criterio moral, con la impunidad del asesino. En esta conversación clausural entre los dos personajes se reúnen la trama de tragedia y la de comedia (géneros distintos pero que siempre dialogan entre sí, y sobre los que Allen especulará teóricamente en *Melinda y Melinda)*, pero es el contrapunto el que reafirma la idea global del film: la descripción de un mundo que carece de moral sancionadora, un universo donde el mal siempre queda impune y en el que el *happy end* es sólo una posibilidad aleatoria nunca garantizada en una vida sin dios, como diría Dostoievski.

También el cine oriental contemporáneo ha aprovechado estos modelos de narrativa bipolarizada para experimentar sobre la riqueza de una doble trama ejecutada en clave de contrapunto y, a la vez, de reafirmación. Wong Kar-wai, pionero de la estructura dual en los films contemporáneos, concibe *Chungking Express* (1994) a partir de dos tramas independientes, en este caso consecutivas, para redundar en la idea de la soledad en el espacio urbano contemporáneo y busca para ello el punto de identificación que supone el protagonismo de dos agentes de policía muy distintos: mientras el primero se enamora de una traficante de drogas a la que acoge, y cuyo personaje revisita el aura magnética de las heroínas del cine negro de Hollywood, el segundo está fascinado por la camarera del restaurante en el que acostumbra a comer. La redundancia en el campo de los desafectos, que el film trata con el habitual sentido elegíaco de Wong Kar-wai, no supone así ninguna deriva caprichosa, sino la reafirmación de los mismos principios de soledad y melancolía que, pese a las diferencias entre las historias (una vinculada al género negro, la otra a la comedia romántica), acaban contemplándose mutuamente como en un espejo.

También en busca de un contrapunto que refuerce las tramas, ahora mediante un paralelismo perfecto, el director chino Jia Zhangke articula *Naturaleza muerta (Sanxia haoren*, 2006) a partir de dos

historias que esta vez tienen en común el territorio geográfico de Fengjie, zona del país afectada por la construcción de una monumental presa representativa del nuevo orden económico y urbanístico. La peripecia de un minero que viaja a ese territorio en violenta transformación, en busca de su ex mujer y de su hija, a las que no ha visto desde hace muchos años, se contrapone a la de una enfermera que también vuelve al lugar afectado para encontrar a su marido. La duplicidad de tramas sirve para reafirmar el trauma monumental de un país en transformación, así como las negligencias del pasado y los interrogantes que abre el futuro. Y de nuevo la tradición de las tramas rimadas sirve para trascender la anécdota en beneficio de un relato absoluto, de resonancias casi bíblicas: no se trata de explicar la historia de dos familias, sino la de todo un país enfrentado a retos de transformación radical que a su vez anuncian un futuro posible, un modelo de desarrollo liderado por las nuevas potencias mundiales.

3. EL PERSONAJE COMO EXCESO

La otra cara de la fragmentación coral es la creación de determinados caracteres totémicos, dos procedimientos que conviven equilibradamente en el opus shakespeariano. La fascinación por estas criaturas desbordantes se traslada también a la creación audiovisual. Observemos el caso de Walter White (Brian Cranston), el protagonista de *Breaking Bad*, uno de los personajes de ficción más *irresistibles* de la serialidad contemporánea. Y cuando decimos que es *irresistible* estamos evocando la figura de White como alguien con quien el espectador siente una empatía difícil de eludir, pese al progresivo descubrimiento de su falta de escrúpulos. El carisma de White responde a una cuidadosa construcción dramática que parte de una plácida cotidianeidad bruscamente dinamitada ya en el primer capítulo. Se trata de un pacífico profesor de química de un instituto de Albuquerque a quien se le diagnostica un cáncer de pulmón, lo cual libera algunas facetas inesperadas de su carácter que se manifiestan a partir de una reacción insólita: el docente apocado, viendo la muerte tan próxima, decide asegurar el futuro económico de su familia utilizando su talento científico para elaborar y vender droga de inmejorable calidad en el entorno fronterizo donde se desarrolla la serie. Esta transformación, que White asume al margen de su familia, le comporta poco a poco un descubrimiento extraordinario: el tipo goza a tal punto con lo que hace que la necesidad de controlar su nueva situación le genera una conducta fría y perfeccionista, incluso indiferente a los muertos, a veces personas inocentes (o víctimas colaterales), que se lleva por delante para mantener su secreto.

Totalmente dispuesto a llevar su proyecto hasta las últimas consecuencias, y acompañado tan sólo por su joven ayudante Jesse Pinkman (Aaron Paul), ex alumno que le abre las puertas del submundo delictivo del narcotráfico, White ni siquiera retrocede cuando su tratamiento da buenos resultados y la enfermedad empieza a ceder. El sabor explosivo de su nueva vida le ha facilitado el autodescubrimiento de que su auténtica personalidad debe desarrollarse en el ejercicio impune del poder absoluto. Las dificultades con las que se encuentra a lo largo de los distintos episodios de la serie son de extraordinaria magnitud y surgen de todos los frentes: no sólo debe evitar el constante riesgo de ser desenmascarado por sus familiares (entre ellos su cuñado, un agente de policía precisamente dedicado a perseguir a ese nuevo y desconocido «*capo* de la droga»), sino también enfrentarse y vencer a sus turbios competidores, eventuales y ambiguos socios en su carrera

criminal. Pero estas dificultades, que en ocasiones convierten *Breaking Bad* en la más oscura variación posible de una comedia de malentendidos en la que el héroe debe mentir compulsivamente para garantizar su supervivencia, no parecen alterar la fría determinación de White para sortear obstáculos.

Una tozudez tan irredenta, tan hiperbólica, tan superdotada para la toma de decisiones difíciles, es también el síntoma de un aislamiento radical. White, a pesar de su desmesurada lucha por mantener unida a su familia, es alguien que está solo, un hombre absorto en su empresa, a la que se dedica en cuerpo y alma, con una seductora abnegación que acaba aniquilando las cautelas morales del espectador. En su peligrosa monstruosidad hay un rasgo admirable: una inteligencia singular en absoluto intercambiable con la de sus semejantes, un toque de distinción que lo catapulta a la universalidad, por malignos que resulten sus efectos. Y es a través de este carácter desbordante y a la vez inexpugnable como Vince Gillian, el creador de *Breaking Bad*, acaba forjando en clave televisiva una de las más admirables manifestaciones dramáticas de la más reciente poética del personaje dramático entendido *como exceso*.

LA DENSIDAD CARISMÁTICA

La tensión entre *personaje* y *trama* es una de las cuestiones capitales de la teoría dramática de Aristóteles. Por mucho que el filósofo griego tendiera a subordinar la figura del héroe a su función en la trama, y otorgara a ésta un poder máximo en la organización de la tragedia, no debemos olvidar que, como señala Héctor J. Pérez [68], «hay elementos en la propia concepción del personaje, por parte de Aristóteles, que denotan una clara comprensión de las características excepcionales de los seres humanos que protagonizan las tragedias». La máxima aristotélica según la cual este género dramático debe estar protagonizado por seres superiores que, ante la desgracia absoluta, acaban extremando su personalidad, proyecta estos caracteres hacia la universalidad. La adecuación de las acciones a las leyes aristotélicas de verosimilitud y funcionalidad narrativas no pueden hacer olvidar la singularidad *excesiva* de los mejores personajes griegos, habitualmente asociada a un aislamiento ineludible, que confirma las teorías girardianas sobre el *chivo expiatorio* [47]. Figuras aisladas de la comunidad son Edipo y Antígona, Orestes e Ifigenia, Ajax y Prometeo. La soledad, en estos héroes radicales, es consecuencia de su firme actitud hasta el momento de la caída final (y de la confrontación asumida con el resto del colectivo humano), mucho más que de los dictados aleatorios del *fatum* que los acosa.

Los grandes dramaturgos áticos ya entrevieron, pues, que la

perseverancia a veces suicida con que sus héroes se libraban a las tareas expiatorias por las que se sentían llamados constituía el punto decisivo para la perdurabilidad de los dramas. El teatro isabelino, no tan deudor de la *funcionalidad* aristotélica y más atento a la fuerza del *instante dramático* en sí mismo, liberó la obstinación humana de las servidumbres estrictas de la trama, con el fin de condensar y proyectar algunos caracteres perdurables más allá de cualquier necesidad de desenlace. Shakespeare, el gran cultivador de esas dramaturgias corales en las que no existe secundario que no sea tratado como un monarca, como hemos visto en el capítulo anterior, no contradice su poética de democratización de los personajes cuando, en ocasiones, construye figuras de tan extrema magnitud que la obra en la que aparecen parece detenerse, rendirse a la fuerza carismática de estas criaturas en busca de lo absoluto.

Ricardo III (la primera gran aportación del futuro autor de *Hamlet* al territorio del drama monárquico) alterna personajes y escenarios de muy diversa índole, todos ellos tratados con la máxima intensidad posible. Pero la obra es también el retrato irresistible de un antihéroe absoluto, cuyo carácter omnívoro es inversamente proporcional a sus reducidísimas cualidades morales. Con este drama, Shakespeare realiza un descubrimiento que tendrá una gran trascendencia en la ficción futura: un villano bien delineado puede crear una complicidad con el público superior a la que éste podría sentir por los miembros de un hipotético bando representante del Bien.

Desde el célebre monólogo inicial, en el que el aspirante al trono de Inglaterra (solitario, contrahecho, malcarado) se dirige al público para explicar sin ambages su plan de arrasar con todo hasta conseguir la corona, Ricardo asume la dimensión de una figura titánica en su obsesiva tenacidad. Con él, Shakespeare inicia la construcción de personalidades fuertes e inabarcables que entran en tensión con la evolución del drama hacia su desenlace. La obra explora el mecanismo habitual de los argumentos del poder, basados en la estructura *ascensión-caída*, pero a la vez choca constantemente con la resistencia figurativa, oral, y en buena medida conceptual, del personaje que le da título. Ricardo se impone como un enérgico bloque de humanidad, tan maligna como seductora, sobre el que pivota el ritmo incierto y vacilante de todos sus coetáneos.

La determinación absoluta prefigura, pues, una de las bases de la construcción del *personaje como exceso*. No será la única, como demostrará el caso de *Hamlet*, pero sí la más importante de las ficciones articuladas sobre esta ficción devastadora. En *Ricardo III*, esa condición se cumple incluso en el irrevocable momento de la caída. Cuando, en el último acto, asediado por las fuerzas militares que se han alzado contra la tiranía del monarca, se produce su derribo del

caballo, Shakespeare lo obliga a pronunciar uno de sus versos más famosos, no siempre bien interpretado: «¡Un caballo, un caballo, mi reino por un caballo!» Ricardo, descabalgado de todo poder, no se está manifestando en ese momento como un cobarde necesitado de ayuda para la huida. Como señala sagazmente el traductor y especialista Ángel-Luis Pujante: «Si ofrece su reino por un caballo, no es para salir huyendo, sino para seguir peleando en lo que era un combate de caballería y no quedar en inferioridad de condiciones» [69]. Si nos atenemos retrospectivamente al carácter obstinado de Ricardo en todas las escenas anteriores, deberemos admitir que las dificultades siempre lo han animado a seguir, otro rasgo distintivo que ayuda a potenciar su carisma. Fue el poeta W. H. Auden quien mejor reparó en un hecho concreto: «A Ricardo no le mueve la ambición, en el sentido más habitual de este término. No le interesa conseguir la corona en tanto que posición de poder, sino por la dificultad que entraña lograrla» [6]. El perfeccionismo, pues, y la excitación ante los riesgos, hacen permeable esa figura excesiva a la fascinación del público.

Esta carrera enloquecida hacia la cima de la escala criminal es admirable, además, por su resolutiva autenticidad. Ricardo, conspirador refinadísimo, engaña constantemente a sus parientes y a otras figuras de la corte, los traiciona sin escrúpulos y manipula sus frágiles creencias. En contrapartida, sin embargo, nunca engaña al público y, en consecuencia, tampoco nunca se engaña a sí mismo. Desde su primer monólogo dirigido a la audiencia, Ricardo comparte siempre con los espectadores sus más turbios propósitos, y sus abundantes reflexiones, a lo largo del drama, se basan en la plena asunción de su naturaleza criminal. La ausencia de eufemismos, la vertebración subjetiva de sus verdaderas intenciones (por incómoda que resulte), permiten un pacto ambiguo con los espectadores, que se ven abocados a apreciar una de las facultades normalmente ausentes en los entornos conspirativos: la falta sincera de remordimientos, la negativa a culpar a personajes del exterior. En una obra maestra posterior, *El rey Lear*, el malvado bastardo Edmund enunciará (y anunciará, de paso, al público) otro de los más emblemáticos pensamientos shakespearianos: «Hacemos culpables de nuestras desgracias al sol, a la luna y a las estrellas, como si fuésemos villanos por casualidad [...]. Admirable subterfugio [...]. Hubiera sido lo que soy aunque la estrella más virginal hubiese parpadeado en el firmamento sobre mi bastardía.»[1] La misma capacidad de Ricardo para asumir su naturaleza malvada aparece, depurada, en ese otro gran villano que es Edmund, quizá sólo equiparable al Yago de *Otelo* en su facilidad para autodefinirse negativamente y sin remordimientos.

Pero si, en *Otelo* o *El rey Lear*, los malvados carismáticos ven alterar su intensidad con otras presencias de la misma naturaleza, en *Ricardo*

III la pregnancia totémica del gran villano lo condiciona todo. De ahí el exceso, de ahí la cualidad centrípeta de su figura, y de ahí también el consiguiente reto para los actores, tan bien calibrado por Al Pacino en su film-ensayo *Looking for Richard* (1996), un sincero intento de abordar, no menos obstinadamente que el personaje, la naturaleza malsanamente *simpática* de ese incombustible paradigma de la contumacia.

La operación estética de Pacino demuestra, además, hasta qué punto el interés dramático de un personaje como el de Ricardo se sitúa por encima de la trama argumental y finalista en la que se ubica. Sobreponiéndose a la exigencia funcional de la necesidad de un desenlace, este procedimiento sobrevuela muchas veces la ficción posterior y sigue animando a aquellos personajes singulares que, en la era del audiovisual, continúan resistiéndose, por su exceso de personalidad, a ser meras piezas funcionales de una trama arquetípica.

ESTRELLAS, ARQUETIPOS, PERSONAJES

El cine clásico articuló su poder de seducción a partir del llamado *star system*, que por otro lado no significa en absoluto una priorización de las singularidades del personaje dramático. Las grandes estrellas de Hollywood cimentaron el carisma y la simpatía en cualidades fotogénicas y formas arquetípicas que se distanciaban del carácter acaparador del *personaje como exceso*. Los géneros cinematográficos, heredados de la literatura y el teatro, crearon prototipos seriales (el galán, el aventurero, el rufián, el amante, la *femme fatale*, la virtuosa) que trascendían la mera funcionalidad a partir de la nueva fascinación mitológica que irradiaban las estrellas. Pero estos arquetipos quedaban mayoritariamente supeditados a las tramas convencionales que cada género ponía en circulación. El equilibrio narrativo prevalecía sobre la singularidad del personaje como desafío dramático.[2]

La tradición shakespeariana que funda *Ricardo III*, según la cual se puede cimentar el interés de una obra dramática en la maldad convulsa y enloquecida de un antihéroe, abrió, si se puede decir así, ciertas brechas para la saturación figurativa en algunos de los films más emblemáticos del cine alemán de raíz expresionista. A la sombra omnipresente del Caligari de Robert Wiene, Fritz Lang realizó el díptico del doctor Mabuse, un hipnotizador que aspira a ser el amo del mundo y que, con independencia de los rasgos premonitorios de la monstruosidad hitleriana que advirtió en su día Siegfried Kracauer [55], cimienta una especie de totalitarismo dramático en torno a la figura de un villano principal que no sólo está en todas partes, sino que además sostiene la estructura del film de manera más absoluta

que el héroe reformista y convencional que intenta detenerlo. En cualquier caso, la amenaza latente de Mabuse como criatura oculta, rey del disfraz y de la evasión, inaferrable y siempre huidizo, no puede vertebrar el carisma totémico de un Ricardo III, pura *presencia sin ocultación*. Se trata de un intento reseñable de explorar una paralización dramática en torno a un personaje cinematográfico, pero éste, en su capacidad escurridiza y camaleónica, dificulta su plena inscripción en la poética que estamos siguiendo.

Era necesario, entonces, el sonoro y, en definitiva, el diálogo como receptáculo y propulsor de la inteligencia carismática para que el cine se plantease la posible construcción de ficciones articuladas en torno a la pregnancia de determinados personajes. Aun así, en este mismo periodo, la magnificación del personaje *único* fue más una excepción que una regla, debido a la importancia de una trama arquetípica que seguía sustentando las aceleradas dramaturgias del cine clásico.

Esta excepción cristaliza, sin duda, en algunos malvados carismáticos del primer cine de gángsters –el Tony Camonte (Paul Muni) de *Scarface*, el Tom Powers (James Cagney) de *El enemigo público (The Public Enemy,* 1931), el «Rico» Bandello (Edward G. Robinson) de *Hampa dorada (Little Caesar,* 1931)– que, con vocación polémica y contra las posturas moralistas de buena parte de la industria, apuntalaron la idea de que estos grandes monarcas de la nueva mafia urbana podían tener mucho más carisma que los policías encargados de apresarlos.

En esta línea de resistencia al mero despliegue de tramas maniqueas, la llegada de Orson Welles a la creación fílmica supuso un revulsivo capital. La experiencia teatral del director de *Ciudadano Kane*, de raíz netamente shakespeariana, se fusionó rápidamente con su fascinación por los personajes megalómanos, de un perfil tan enorme y excesivo como los encuadres barrocos de aquel *biopic* encubierto de William Randolph Hearst que constituyó su *opera prima*.

Durante su trayectoria teatral anterior, Welles ya se había visto tentado por esas figuras que tienden a lo absoluto, como el *Fausto* de Marlowe, que dirigió y protagonizó para el Federal Theatre en 1937.[3] Por lo tanto, no debe extrañarnos que su filmografía, en su doble faceta de actor-director, se incline también hacia la invención o recreación de personajes con un temperamento y una presencia física *bigger than life*, con un poder de atracción tan irresistible que el resto de las figuras acaban girando como satélites a su alrededor, ya sea para descifrar los enigmas de esa personalidad inabarcable –Kane, Arkadin, el Mr. Clay de *Una historia inmortal (Une histoire immortelle*, 1968)–, para defenderse de su maldad tentacular –el Harry Lime de *El tercer hombre (The Third Man*, 1949), el capitán Quinlan de *Sed de mal*–, o porque se han convertido en víctimas de su poder hipnótico y

manipulador –como deja en evidencia sobre todo la interpretación de Welles en *Cagliostro (Black Magic*, 1948), aquí en la piel de un hipnotizador de la estirpe fílmica de los Mabuse y Caligari del expresionismo.

La actitud wellesiana nos interesa, pues, porque supone una de las primeras asunciones integrales de la importancia del «carácter» en la construcción de una dramaturgia fílmica que va más allá de la lógica serial de los géneros. En una entrevista capital con André Bazin a propósito de Shakespeare, entre otros temas, el cuidado de Welles por la preeminencia del «carácter» en la organización de los films alcanza la dimensión de una auténtica poética. El cineasta identifica el *character* como un *plus* de personalidad que se define en la acción y en la decisión: «En inglés, *character* no es sólo la forma de la que uno está hecho, sino también lo que uno decide ser» [13]. Y pone como ejemplo máximo la frase que Romeo dirige a su criado cuando éste le anuncia que Julieta ha muerto: «¿Es cierto? Pues entonces ¡os desafío, astros!» Este desbordamiento, a la vez ingenuo y autodestructivo (pues tal es el *character* de Romeo), está relacionado, en muchos otros casos, con ambiciosas figuras de raíz fáustica[4] que el director y actor sanciona en su pensamiento pero dignifica en sus encarnaciones dramáticas. Entre estas últimas, la de *Mr. Arkadin* (1955) tiene una relevancia especial, pues en este film Welles rubrica la clave de su poética con el relato de la célebre fábula de la rana y el escorpión, que se puede considerar una verdadera guía para cualquier tipo de construcción dramática de personajes excesivos, radicalmente independientes de cualquier imperativo de la trama.

LA PSICOPATOLOGÍA PERTURBADORA

El «carácter», pues, en la lectura wellesiana, supone la conquista de un territorio autónomo en la esfera del comportamiento, no condicionado por ningún imperativo externo, y con un matiz autodestructivo que nace de una autenticidad radical e innegociable. De esta paradójica fortaleza, permeable a posiciones suicidas, nace el carisma de los grandes villanos cinematográficos y televisivos: no pueden evitar ser lo que son, pero la seguridad con que asumen su condición luciferina les otorga una dignidad paradójica.[5] Patricia Highsmith, gran recreadora de la perversidad carismática en la narrativa negra, brindó a Alfred Hitchcock una de estas figuras proverbiales en el Bruno (Robert Walker) de *Extraños en un tren (Strangers on a Train*, 1951), que ilustra la conocida consigna del director inglés acerca de procurar que los malos sean más interesantes que los buenos. Una escena del film resulta emblemática de esta irreprimible autenticidad de los escorpiones malignos de la ficción: en

la feria, mientras Bruno sigue a su víctima para asesinarla, se cruza con una madre y su hijo, que lleva un globo en la mano, el cual no duda en pinchar caprichosamente por el mero placer de ver frustrada la ingenua felicidad infantil. En este decantamiento irreprimible hacia la gratuidad del mal se oculta la condición solipsista que Harold Bloom atribuye a los grandes canallas shakespearianos:[6] seres que crecen en busca de lo absoluto, hasta minimizar al resto de la humanidad, precisamente por su percepción del mundo como una mera extensión de su infinito campo de actuación intelectual.

Una postura de este tipo siempre tiene algo de psicopatológico. En la ficción audiovisual contemporánea, deudora de esta tradición, el psicópata se ha impuesto más como un carismático Lucifer, reflejado en los espectadores como en un espejo, que como un enemigo exterior al que sólo hay que vencer. De ahí surge el ambivalente perfil de Hannibal Lecter, un psicópata de irreprimibles tendencias caníbales creado en 1981 por Thomas Harris en su novela *El silencio de los corderos* y cristalizado, como icono de amplísima aceptación popular, en la adaptación del mismo título firmada por Jonathan Demme *(The Silence of the Lambs*, 1991). Este film, de una enorme influencia en la ficción criminal posterior, se plantea el reto de conseguir que una figura tan peligrosa y abominable como la de Lecter se vea envuelta en la anómala corriente de simpatía creada a su alrededor por los espectadores, atrapados entre el horror y la fascinación. En palabras de Domènec Font, «como si la barbarie se purificase entre la exquisitez de las buenas maneras» [42].

¿Cuáles son los elementos que Demme y el guionista Ted Dally utilizan para conseguir ese efecto perturbador? Lecter (Anthony Hopkins), presentado como poseedor de una inteligencia singular e inagotable, encuentra una interlocutora, la agente del FBI Clarice Starling (Jodie Foster), que se convierte en el espejo en que el público proyecta su propia experiencia de confrontación con el personaje maligno. Y éste, a través de la juguetona lucidez de sus palabras, se erige en modelo de autenticidad radical. La verdad al descubierto de este solitario perfeccionista vence, una vez más, a las prevenciones morales. El único propósito vital de Lecter es su continua necesidad de fugarse de las prisiones en que es encarcelado, así como un compulsivo gusto por la caza humana. En contrapartida, su inteligencia prospectiva facilita que la agente Clarice Starling, y el resto de los investigadores que un día u otro lo acepten como interlocutor, se pongan sobre la pista de otros asesinos en serie.

La capacidad de convertirse en un propulsor del exorcismo de los traumas ajenos (como el de Clarice, para quien Lecter se convierte poco menos que en un terapeuta) sitúa al asesino, además, en una situación paradójica: la de una mente superdotada, y con evidentes

capacidades benéficas, secuestrada por un espíritu éticamente detestable. Pero la tranquilidad moral del público está garantizada precisamente por el carácter *exclusivo* de esa inteligencia. Lecter no deja que nadie pueda equipararse con él, y el precio que paga es una soledad asumida, que congela su carisma en la jaula de cristal desde la que nos mira.

Este carácter centrípeto y cautivador tiene naturaleza serial. Lecter ha protagonizado cuatro novelas, cinco películas y una serie de televisión, *Hannibal*. No es el único psicópata serial (y carismático) de la ficción televisiva contemporánea. Antes que él, y a lo largo de ocho temporadas, entre las comunidades de espectadores fieles se extendió una singular fascinación por *Dexter*, una ficción televisiva sobre un irreprimible asesino en serie, también de origen literario, que basó buena parte de su fascinación en una omnipresente voz *over* subjetiva. Esta voz acusmática se dirige inequívocamente al público, al que le va contando todo lo que trama con una transparencia desarmante. La serie (ideológicamente incómoda, narrativamente adictiva) justifica los distintos asesinatos de Dexter por el hecho de que sus víctimas son asesinos como él, malvados a los que el protagonista *ejecuta* para satisfacer así sus ansias criminales, atribuidas a un horrible trauma infantil. Pero la particularidad de Dexter, si lo comparamos con la casi omnipotencia de Hannibal Lecter, es la dificultad con que recorre todo su trayecto. Como el Walter White de *Breaking Bad*, Dexter está siempre a punto de ser descubierto por su familia (su mujer, su hermana) o por el equipo policial para el que trabaja como forense, mientras se enfrenta a criminales de mayor calibre y peligrosidad. La constante fragilidad de su situación es, así, una estrategia alternativa para ganarse la simpatía del espectador, aunque ésta también se alimente de la radical fortaleza interior que el protagonista evidencia a cada momento: un espíritu singular que, a pesar de todas las dificultades, y como un escorpión autodestructivo incapaz de renunciar a su naturaleza, se obstina en cumplir sus objetivos a cualquier precio.

EL CRIMINAL EN EL DIVÁN

Ni Hannibal Lecter ni Dexter Morgan han necesitado nunca un terapeuta. Su *manifestación excesiva* se basa en la acción o, en el caso de Lecter, en la paradójica transformación de su figura en *terapeuta a la sombra* de los demás. Sin embargo, otra de las grandes figuras omnipresentes de la dramaturgia serial, Tony Soprano (James Gandolfini), viene caracterizado por una psicología más interiorizada. Se trata de un hombre atrapado entre la voluntad de mantener unida a su familia (y preservarla de su monstruosa actividad delictiva) y una

serie de actos violentos provocados por la necesidad de mantener el poder. Desde el primer episodio, la serie presenta a Soprano como un miserable sin escrúpulos. Asimismo, el hecho de que una crisis de ansiedad lo obligue a asistir a terapia constituye una fórmula refinada e innovadora para potenciar monólogos de sincera autoconfesión, al tiempo que permite atrapar y seducir al espectador a pesar de la distancia moral que pueda experimentar respecto a sus actos violentos [26]. El estatismo figurativo de Soprano (una masa escultórica frente a la mirada inquisitiva de su terapeuta) será la síntesis perfecta de ese exceso semántico que el personaje representa en el interior del drama. Y su caída inicial en el jardín de su casa, en el transcurso de una barbacoa informal y como consecuencia del primer ataque de ansiedad, activará esta turgencia paralizadora del personaje en relación con el conjunto episódico. *Los Soprano*, creada por David Chase, fue una serie fundamental en el desarrollo y consolidación de las nuevas tendencias de la ficción audiovisual, pues estimuló los principios de coralidad y simultaneidad de escenarios y personajes que han caracterizado el modelo televisivo de los últimos años. Sin embargo, la fuerza expresiva de su protagonista es capaz de absorber el resto de las energías y lo reconduce todo hacia esa inamovible situación central de uno de los *escorpiones* más matizados del género negro: una criatura que no puede evitar ni las infidelidades conyugales ni los ataques de furia asesina contra sus rivales, pero que a la vez, en ese confesionario moderno que es la consulta terapéutica, se comporta como un niño desvalido en busca de una piedad misericordiosa que nunca lo llegará a redimir. El final abierto de la serie, que niega al espectador cualquier éxtasis apocalíptico y condena a la figura de Soprano a un eterno *presente sobre el abismo*, es la mejor ratificación posible de que el valor de los grandes personajes carismáticos de la ficción consiste en la permanencia serial, y no tanto en las hipotéticas disoluciones de un desenlace forzado.

LA PLENITUD DE FALSTAFF

La tradición shakespeariana de los personajes excesivos no se debe supeditar necesariamente a su malignidad. Sir John Falstaff, amigo y mentor del príncipe Harry en las dos partes que forman el díptico histórico de *Enrique IV*, constituye una presencia abrumadora que consigue que la crónica política de las confrontaciones entre el monarca inglés y sus enemigos, esos conspiradores que se rebelan para arrebatarle la corona, sólo tenga sentido vista desde la particular atalaya en la que se sitúa Falstaff. Anárquico, marrullero, bromista impenitente, voluptuoso, experto en burlas y simulaciones, Falstaff no sólo seduce al joven príncipe Harry, convirtiéndose en su iconoclasta

educador en la sombra, sino también al público, que se rinde a esa irreductible personalidad nunca integrada en las consignas del orden que la corte reclama para el heredero de la corona. Falstaff es un *viejo* y a la vez un *niño*, el representante de una infancia feliz e irresponsable a la que los espectadores adultos nos hemos visto obligados a traicionar, como ya advirtió Auden [7]. Y aparece como la esperanza de *otra vida posible*, una vida de inmensa humanidad. Si se destierra a Falstaff, como le dice el viejo truhán al joven Harry, se desterrará al mundo entero. En el interior de las escenas, este simpático diablo se despliega como una fuerza expansiva capaz de jerarquizar a su favor cualquier otra presencia. Sus interferencias cómicas en las escenas de batalla redimensionan el conjunto y relativizan el aliento épico, filtrado por la mirada pacifista y antirretórica de este gran vitalista con desacomplejada vocación de desertor. Sus imitaciones del rey y del príncipe, en una taberna convertida en dúctil escenario, ponen un lúcido filtro perceptivo a cualquier futura identificación del espectador con el monarca, a la vez que debilitan la solemnidad a la que siempre aspira la crónica histórica. De esta manera, el personaje consigue que las obras en que aparece le resulten insuficientes: se dice que la reina Isabel, fascinada por el poder de seducción de Falstaff a raíz de las representaciones de *Enrique IV*, pidió a Shakespeare que lo convirtiese en protagonista exclusivo de una obra, encargo que cristalizaría en *Las alegres casadas de Windsor*. Falstaff se presenta, así, como un claro ejemplo de arquetipo serial. Constituye la mejor demostración de que la poética del *personaje como exceso* tiende a disolverse en procesos de diseminación episódica y proliferación transmediática.[7] Y si el dramaturgo, al continuar con la historia de la monarquía inglesa en *Enrique V*, optó por narrar inicialmente la muerte del personaje fue porque, como ha deducido con acierto Harold Bloom, mantenerlo en escena hubiera bloqueado sin remedio los objetivos más o menos apologéticos de esta obra en relación con el nuevo monarca [17]. Paradójicamente, la obligada muerte de Falstaff no es un signo de debilidad del personaje, sino de su *peligrosa* fortaleza.

Orson Welles supo extraer de este vigor una de sus creaciones fílmicas más perdurables [70]. Resulta significativo que un director-actor como él, siempre dispuesto a otorgar dignidad y carisma a oscuros personajes de raíz fáustica, tampoco renunciara a encarnar la vitalidad desacomplejada y alegre de Falstaff en *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, 1965), resultado final de sus tratamientos dramáticos del *exceso de humanidad*. Compendio magistral de esa preeminente atención al personaje como exceso, el film funde, con proverbial inteligencia sintética, las diferentes apariciones dramáticas de Falstaff desde el marco narrativo original

del díptico de *Enrique IV*.

La singularidad de Welles a la hora de abordar su encarnación del personaje consiste en la vivencia de una serie de tropelías que parecen discurrir fuera del tiempo, en un paraíso de desorden y gratuidad donde la felicidad no se obtiene mediante la satisfacción de ningún tipo de ambición política, sino por la saludable experiencia de la acracia cotidiana a la que se aboca toda *troupe* que se constituya alrededor de Falstaff.

EL FRACASO DESINHIBIDO COMO BIEN SUPREMO

Este absorbente magnetismo, en las antípodas de cualquier aspiración pragmática, caracteriza también a Ed Wood, uno de los grandes personajes excesivos del cine contemporáneo, al que los guionistas de la película del mismo título dirigida por Tim Burton *(Ed Wood*, 1994), Scott Alexander y Larry Karazewski, hicieron dialogar significativamente con Orson Welles en una de sus escenas. Este *biopic* parcial de quien ha sido considerado popularmente como «el peor director de la historia», autor de *perlas* de la serie Z como *Bride of the Monster* (1955) o *Plan 9 from Outer Space* (1959), constituye un acercamiento cómplice y cordial a la extravagancia determinante, ilusionada y obsesiva de un artista para quien la reincidente tendencia al fracaso estético no parece influir en un incombustible optimismo creativo. Wood es radiografiado como un Quijote que se sueña a sí mismo como alguien genial. El pertinente encuentro apócrifo con Orson Welles que visualiza Burton no pretende mover a la irrisión sino, muy al contrario, equilibrar al alza a las dos figuras: la personalidad titánica no depende de los resultados sino de la obstinación. De ahí el carisma que Wood (en una refinada interpretación de Johnny Depp) asume a lo largo de la película. El film, además, integra a su personaje central en el seno de una *troupe* artística no menos marginal y alocada, que acaba constituyendo una especie de banda falstaffiana siempre fuera del tiempo, con sus satélites rodeando una figura central que, como el educador del príncipe Harry, ha conquistado el territorio de una infancia de perpetua y juguetona irresponsabilidad, impermeable a cualquier fracaso artístico. Los peculiares rasgos de la personalidad de Wood (cuya manifestación más destacada sería su travestismo irredento en un cuerpo heterosexual) no constituyen accesorios de la trama, sino que son la materia nuclear del film. No existe guión posible de *Ed Wood* sin esa irreductible singularidad. Y en ella reside el encanto de una de las películas indispensables de esta poética contemporánea del personaje como exceso.

Ya sea desde la ambición criminal o desde la plácida irresponsabilidad falstaffiana, la poética de los personajes de Shakespeare pasa siempre por su condición de figuras irreductibles. Cayo Marcio Coriolano, uno de esos titanes de la obstinación, resume esta prodigiosa capacidad de autonomía cuando, expulsado de Roma por sus conciudadanos, se reafirma orgullosamente en su particular espacio de libertad con un verso inolvidable: «Hay un mundo más allá.»[8]

La búsqueda de una emancipación radical de los designios ajenos ha constituido uno de los fundamentos de la gran creación de «caracteres» extremos tan propia de la filmografía de Werner Herzog. La naturaleza alienada y obsesiva de Lope de Aguirre, que pretende encontrar El Dorado en *Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), detenta rasgos shakespearianos. La textura facial y gestual del actor Klaus Kinski deviene sustancia mediática para explorar la personalidad irreductible de este «escorpión» que prefiere conducir a sus hombres a la muerte antes que renunciar al objetivo idealizado de localizar la mítica ciudad. Es el mismo impulso extremo que aflora en *Fitzcarraldo* (1982), de nuevo protagonizada por Kinski, donde el desmesurado proyecto de su protagonista (construir un teatro de la ópera en plena selva amazónica, así como transportar el barco que lo ha conducido hasta allí por el interior de ese territorio y en las más duras condiciones) se refleja en la propia apuesta del director, también obligado a seguir esa desbordante empresa para documentar la acción de manera realista.[9] Obsesivos y perseverantes, Aguirre y Fitzcarraldo se niegan a convertirse en comparsas funcionales de una trama establecida, asumiendo así un legado de subjetividad romántica que a su vez encuentra su raíz principal en el precedente de Shakespeare.

HAMLET, EL INEXPUGNABLE

Hamlet constituye el ejemplo último, y el más alternativo, del personaje como exceso. El carisma de este «carácter» enigmático y provocador no proviene de la enloquecida determinación que hemos observado en *Ricardo III*, ni de la diáfana vitalidad de Falstaff, ni de la orgullosa afirmación subjetiva de Coriolano. Y asimismo la incertidumbre, la vacilación, la duda como *tópico* en la memoria popular del personaje, responden a una inteligencia plenipotenciaria, que no deja espacio para la pausa.[10] Maestro del soliloquio, no podemos olvidar que Hamlet es una criatura teatral. Si monologa, lo hace para su público (quién sabe si también para sus enemigos, como

insinúa Kenneth Branagh en su versión fílmica). «Hamlet es más inteligente que Shakespeare y que todos nosotros», ha afirmado Bloom en una *boutade* no exenta de matices lúcidos. Este «exceso de inteligencia» otorga al príncipe danés una pasividad carismática, netamente superior a las necesidades argumentales de un desenlace que, cuando llega, se revela azaroso y hasta cierto punto pedestre. Hamlet debe morir al fin, pero no es la muerte aquello que otorga pregnancia o sentido a su figura.

Por su hermetismo paralizador, el desconcertante príncipe de Dinamarca alcanza tal singularidad que el argumento de la obra que protagoniza se revela *egoísta*, resistente a convertirse en modelo estructural para las obras dramáticas (y audiovisuales) del futuro. Naturalmente, el espíritu de Hamlet sobrevuela la ficción contemporánea, pero proponer un *Hamlet* con todas sus consecuencias supone destruir la sintagmática de la narración. La alusión explícita a la obra de Shakespeare que parece inspirar ese drama violento sobre tribus motorizadas que es la serie televisiva *Sons of Anarchy* no evita la latencia de un déficit irremediable. La trama parece provenir directamente de *Hamlet* (un muchacho descubre que su madre y el jefe de su banda, que son amantes, están detrás de la muerte de su padre), pero la dilatación en la venganza no procede del exceso de inteligencia del protagonista, como sucede en la obra shakespeariana. Jax Teller (Charlie Hunnam), el atractivo y atlético héroe de la saga, se entrega ciertamente a la duda, pero ésta se integra en un drama coral lleno de giros y se supedita al aliento épico de cada episodio. Más Romeo que Hamlet, Jax querría evitar el clima de violencia entre bandas que impera en el pequeño pueblo californiano donde tiene lugar la acción. Sus vacilaciones no lo engrandecen como un personaje por encima del resto y, por descontado, no comportan la paralizadora intelectualización que impone la conciencia de Hamlet.

LOS LÍMITES DE LA NARRACIÓN

Asumir verdaderamente a Hamlet como modelo de personaje supone, en definitiva, compartir la impertinente excitación de una constante interrupción del relato, cuestión por la cual resulta tan difícil reencontrarlo fuera de sus muchas adaptaciones literales. Con todo, la presentación shakespeariana de una conciencia incansable en el ejercicio de desmantelar las estrategias finalistas de la acción ha encontrado un camino de expresión radicalmente efectivo en la obra de un cineasta incomparable, que ha intuido como nadie que uno de los efectos que permite vehicular la densificación de los «caracteres» es el autorretrato del artista en su propio proceso antinarrativo de fulguración en el exceso. Jean-Luc Godard, director de una cosmicidad

sólo comparable, en clave moderna, a la que su admirado Hitchcock ostentaba en el cine clásico, ha construido su obra como una dialéctica entre las imágenes y los sonidos de una realidad transfigurada a partir del montaje, y su presencia opaca, discontinua y a la vez persistente, en el interior del discurso. Como Hitchcock, Godard debe aparecer de una manera u otra en sus films. Pero si el director británico, consciente de que esta presencia podía interferir en el sentido vehicular del guión, procuraba mostrarse en los primeros minutos para que el deseo del público respecto a su figura quedara satisfecho lo más pronto posible, y así pudiera luego concentrarse en la historia, Godard ha elaborado una obra en la que su voz y su figura proponen constantes interrupciones, hasta constituir uno de los factores determinantes en la consecución del modelo narrativo que David Bordwell calificó de *paradigmático* [18], para diferenciarlo del modelo *sintagmático* del resto de los productos cinematográficos. La inteligencia del director (inteligencia verbal, aun tratándose de un extraordinario creador de imágenes) aparece en sus films, pues, como una especie de conciencia crítica del mundo, asumiendo la tesitura impertinente, aguda y libre de un Hamlet dispuesto a poner contra las cuerdas la posible despreocupación moral de sus espectadores. Godard sólo se ha aproximado directamente a Shakespeare en una lectura muy particular de *El rey Lear (King Lear*, 1987), pero la matriz de sus monólogos, que interrumpen continuamente la transitividad de cualquiera de sus películas, se encuentra quizá en la paralizadora sonoridad lingüística del melancólico y desencantado príncipe de Dinamarca. Desde el film en el que Godard planteó más severamente la utilización de su propia voz interfiriendo en la narración, *Dos o tres cosas que yo sé de ella (Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967), donde aparece el célebre plano de detalle que descubre un cosmos infinito en la crema evanescente de una taza de café, la obligación que el director impone a su público de reflexionar con él sobre la acción que se despliega en el film lo ha convertido en un personaje insistente y excesivo. Cuando la voz, además, viene acompañada por su presencia figurativa (con su inquebrantable apariencia de viejo malhumorado fumando un puro, que se ha convertido en fetiche particular de muchos cinéfilos godardianos), redondea en el interior de los films la idea de un «carácter» densificado, persistente y del que no se puede huir. Así, la retención de las imágenes a partir de su omnipresencia provoca un colapso expresivo y estético en torno a una figura que resulta a la vez incómoda y fascinante. Godard, maestro de la paradoja, exige al cine la asunción de un papel en la Historia del siglo XX que él mismo ha insistido en denunciar como imposible. Esta *falta* de los padres (los grandes cineastas clásicos, que no asumieron la responsabilidad de convertir el cine en testigo privilegiado del

Holocausto) se traduce en un constante reproche paralizador que rompe con toda idea de acción y asume la reflexión monologuista como estrategia alternativa para condensar el interés estético. En el centro del cine de Godard, la incomodidad y la lucidez hamletianas han encontrado el mejor receptáculo posible, y ese desbordamiento del intelecto sobre la pantalla continúa provocando que el autor de *Adiós al lenguaje (Adieu au langage*, 2014) sea el más imprescindible de los cineastas de la modernidad.

4. EL DESEO MIMÉTICO

El deseo es uno de los grandes motores dramáticos de la obra shakespeariana. Se trata de un dispositivo que no sólo puede organizar una escena, sino también convertirse en pauta de comportamiento de un personaje desde el principio hasta el fin de la trama. Pensemos en Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers), el protagonista del film *Match Point* (2004), uno de los grandes arribistas del cine contemporáneo. Irlandés de procedencia humilde, que ha prosperado gracias al ejercicio profesional del tenis, se retira de la competición profesional, con la conciencia de «no tener el talento» de los grandes, y se traslada a Londres para ganarse la vida como profesor de ese mismo deporte. Al poco tiempo, entra en contacto con Tom Hewett (Matthew Goode), heredero de una rica familia de empresarios. Tom lo introduce en su ambiente familiar y le presenta a su hermana Chloe (Emily Mortimer), con la que no tarda en iniciar un noviazgo que lo llevará al matrimonio.

Chris se presenta, desde la primera secuencia del film, como un superviviente nato, avergonzado de la humilde clase social de la que proviene y atento a cualquier resorte que pueda brindarle la fortuna para poder vivir como los ricos: se revela como un refinado amante de la ópera, ferviente espectador de la Tate Modern y asiduo al cine en versión original; se adapta fácilmente a la caza y la equitación y aprende a distinguir marcas de vino que en su vida anterior no conocía, pero que el criterio de su amigo Tom le enseña a apreciar.

Nada indica que los exquisitos gustos de Chris le pertenezcan, y todo apunta al ejercicio impune de un comportamiento imitativo, refinadamente blindado para acceder a los espacios de la riqueza. Chris Wilton, dicho brevemente, quiere tener *lo que tienen los demás*, y convierte el esnobismo en pasaporte hacia la vida confortable de los más acomodados. Cuando, en la biblioteca familiar de Tom, conoce a la prometida de éste, Nola Rice (Scarlett Johansson), parece sentirse inmediatamente atraído por ella. Pero el espectador de *Match Point* sabe que no es la belleza en abstracto de Nola aquello que atrae a Chris, sino el hecho de haberla conocido en la lujosa mansión de los Hewett. Cuando Tom abandona a Nola, Chris ve inicialmente satisfecho el deseo que siente por ella, pero, a medida que pasa el tiempo, su carácter pragmático y arribista hace que se desentienda progresivamente de la chica, hasta el punto de asesinarla impunemente para no perder su privilegiada posición de cuñado de Tom. Chris tan sólo ha deseado a Nola en cuanto objeto relacionado con su amigo, *modelo a imitar* con el fin de que su interesado

esnobismo pueda forjar la concreción de sus anhelos de ascensión social. Esta transferencia, que arma estructuralmente la dramaturgia de *Match Point*, es una reencarnación contemporánea de lo que el antropólogo y estudioso de la literatura René Girard ha denominado *deseo mimético*, mecanismo universal de organización de las relaciones humanas, de largo recorrido en la historia de la ficción.

La activación dramática de este principio estructural puede aplicarse perfectamente a las tragedias shakespearianas sobre el poder, en las que la posesión de la corona es un reclamo que se organiza en función de anhelos surgidos de la proximidad familiar o jerárquica: Macbeth está demasiado cerca de su admirado rey Duncan como para no desear profundamente todo aquello que posee, al tiempo que quienes conspiran contra Julio César encuentran en el gran líder romano un chivo expiatorio para disimular (sin éxito) la rivalidad fratricida que acabará arrastrándolos a todos a una guerra civil expansiva, una vez asesinado el caudillo.

La potencia dramática de este principio de rivalidad es fácil de asumir en las dramaturgias audiovisuales, a la vez que puede tener consecuencias tan devastadoras como las que plantea Woody Allen en la mencionada *Match Point*. No por casualidad su protagonista lee *Crimen y castigo*, de Dostoievski,[1] y se sitúa así en la estela de los grandes villanos imitativos de la narrativa criminal. En la senda del escritor ruso, ya Patricia Highsmith perfiló este itinerario en el ciclo de Ripley inaugurado por *El talento de Mr. Ripley*,[2] en la que este carismático impostor manifiesta tanta necesidad de obtener aquello que su amigo posee previamente que no dudará en recurrir al asesinato para asumir la máxima culminación de su proyecto: la suplantación total.

LOS OBSTÁCULOS DE LA AMISTAD

Una buena forma de organizar la trama de deseos de un film es enmarcar las posibles aspiraciones de los protagonistas en un entorno social de dependencia. En el caso de las tramas sentimentales, la ficción siempre ha procurado dificultar la felicidad amorosa vinculando el objeto de deseo a un poder amenazador que parece hacerla imposible. De Jasón y Medea a Teseo y Ariadna, de Tristán e Isolda a Romeo y Julieta, la sujeción de la codiciada figura amada a una familia enemiga comporta la más simple ratificación del enunciado mimético: se desea aquello que forma parte de un universo hostil. En esa paradoja descansa buena parte del interés de estas historias de amor, que hacen coexistir la convención romántica (el amor a primera vista) con la sanción que lo dificulta (sea por raza, clase social o comunidad cultural). El cine clásico de Hollywood,

particularmente en el género de la aventura, aquel capitalizado por Errol Flynn o Tyrone Power –respectivamente en *El capitán Blood (Captain Blood,* 1935) o *El cisne negro (The Black Swan,* 1942)–, abundó en este tipo de guiones en los que el héroe transgrede la prohibición de acercarse sentimentalmente al bando enemigo, seducido por bellas damas relacionadas por cuestiones de parentesco con los villanos (que son sus tíos, sus padrastros, sus hermanos...). Ya en estas producciones clásicas pensadas para toda la familia, pues, la lógica ingenua del enamoramiento *a dos* filtraba la idea de que el deseo se define de manera *terciaria*: no hay amor posible sin un factor que lo dificulte.

Pero, como ya decía Aristóteles [2], los desencuentros experimentan aún más recorrido dramático cuando se dan entre figuras amigas. En el opus shakespeariano, la forma más elemental y diáfana de afrontar esta cuestión aparece ya en una comedia primeriza, *Los dos caballeros de Verona*: Valentín y Proteo son amigos inseparables, pero cuando el primero se va a Milán y se enamora de una chica llamada Silvia, el segundo pierde el interés por su propia prometida, Julia, y se obsesiona por la elección de su amigo, convertido ahora en rival. El deseo se organiza así de manera inevitablemente triangular: Proteo no se enamora de Silvia de manera espontánea, sino que la codicia irracionalmente porque una figura mediadora (Valentín) la ha admirado ostensiblemente y casi le ha exigido rendirse también a esta admiración. René Girard explora también la complejidad del juego de mediaciones eróticas en una comedia coral posterior, mucho más elaborada, como es *El sueño de una noche de verano*, donde los constantes cambios de pareja y los resortes dramáticos que dan visibilidad a la circulación de los sentimientos parecen deberse a las ansias imitativas de sus jóvenes protagonistas: cada uno de ellos acaba deseando al prometido o prometida de su amigo o amiga, lo cual comporta una constante rivalidad de consecuencias casi nihilistas. Como ya nos advertía Lacan, el deseo es siempre *deseo del otro*.

El sueño romántico del espontáneo *amor a primera vista*, surgido de la mera contemplación de un rostro ajeno, constituye una ilusión que los grandes narradores y autores dramáticos han puesto continuamente en tela de juicio. Siempre existe una mediación. A veces puede ser de naturaleza estética, como en las fantasías eróticas de Emma Bovary, aprendidas en las novelas sentimentales; otras queda directamente vinculada al entorno más próximo de los personajes, como sucede en estas comedias shakespearianas en las que todos desean lo que posee el otro, o está a punto de poseer, haciendo así evidente la gran fragilidad de la amistad ante los imperativos miméticos. La radicalidad tempestuosa de este conflicto queda resumida en los emblemáticos versos que pronuncia Proteo al conocer

a la enamorada de Valentín: «Diría que se ha entibiado / mi amistad por Valentín / y que ya no le estimo como antes. / ¡Oh! Pero amo con demasiado exceso a su adorada, / y ésta es la razón de que le quiera a él tan poco.»[3]

La comedia cinematográfica clásica utilizó este recurso desde sus inicios. Para tratar estos equívocos entre amistades, Ernst Lubitsch, emigrado a Hollywood a mediados de los años veinte, utilizó toda una serie de recursos dramáticos que aún hoy sostienen el género de la comedia de enredo. *Los peligros del flirt (The Marriage Circle*, 1924) –su primer film americano, basado en un vodevil de Lothar Schmidt, y también una obra maestra fundacional– nos puede servir de pauta para entender cualquier despliegue futuro de este dispositivo: por una parte, Charlotte (Florence Vidor), recién llegada a Viena, escribe a su amiga Mizzi (Marie Prevost) haciéndole saber que acaba de casarse con el doctor Braun y manifestándole sin ambages que tiene «muchas ganas de que conozcas a mi marido». Cuando las dos amigas se reencuentran, la puesta en escena de su apasionada conversación se basa en una serie de fundidos encadenados sobre sus rostros que intenta identificarlas provocativamente como una sola mujer, evidenciar hasta qué punto se identifican mutuamente. Del mismo modo, los rótulos que evocan las palabras de Charlotte («No te imaginas la felicidad de nuestra vida de casados», «¿Has conocido a alguna vez a un hombre como él?») presentan la ambigüedad propia de las mediaciones miméticas shakespearianas: ¿acaso no da la impresión de que Charlotte quiera despertar, inconscientemente, la fascinación de su amiga Mizzi por su propio marido? Lubitsch recrea aquí, de forma meridiana, lo que será un tipo de escena determinante en estas ficciones románticas, cuyo ascendente puede encontrarse con nitidez en *Los dos caballeros de Verona*: la presentación del amante al amigo o amiga en términos de petición implícita de aprobación y, por lo tanto, incluyendo la invitación (in)consciente a la competición posesiva.

La circulación del vodevil nace, pues, de la tensión en el interior de un núcleo fraternal que puede llegar a autodestruirse por un exceso de proximidad. Muchas de las grandes comedias clásicas de Hollywood (del propio Lubitsch, de Howard Hawks...) trabajan ese esquema. Y el principal reto dramático que plantean, a partir de ahí, tiene que ver con el tipo de conciliación utilizado para cubrir finalmente la distancia, en apariencia insalvable, entre amistad (truncada) y ansiedad mimética. No siempre el camino hacia el final feliz puede depender de un *deus ex machina* (como el filtro de amor que utiliza el duende Puck en *El sueño de una noche de verano)*, de manera que los guionistas deben encontrar recursos para estabilizar con credibilidad una situación compensatoria. Las películas americanas de Lubitsch

transmiten una confianza muy europea en el *laissez faire*, y su inimitable *touch* les permite terminar elegantemente con unos puntos suspensivos, sin explotar la tensión de las enemistades que suscita el deseo compartido e incluso apuntando a la posibilidad desacomplejada del *ménage à trois*, como sucede en *Una mujer para dos (Design for Living*, 1933). En el cine de Howard Hawks, en cambio, debe existir algún tipo de reestructuración final que equilibre la situación y que permita saldar el conflicto mimético. Uno de los recursos más efectivos será el de la pelea a puñetazos final entre los dos amigos enamorados de la misma chica, una especie de encontronazo catártico como el que cierra *Una novia en cada puerto (A Girl in Every Port*, 1929), que finaliza con los personajes riendo a carcajadas, caídos en el suelo y reconociendo lo absurdo de su peripecia, al tiempo que se preparan para partir a la búsqueda de nuevos puertos, compuestos y sin «novia». Como escribe Quim Casas en su estudio sobre el cineasta, «no hay tensa situación que no se resuelva, al menos en cierto cine de Hawks, con una buena y liberadora pelea entre los dos amigos» [27].

Hawks acostumbró a propiciar este modelo distendido de reconciliación final en una buena cantidad de sus comedias y films de aventuras, aunque en ocasiones no excluyó cierto recurso melodramático que haría especial fortuna en el género bélico: la sublimación melodramática a partir de la muerte sacrificial de uno de los dos amigos enamorados de la misma chica. Este otro modelo, que Hawks utilizó en títulos como *Vivamos hoy (Today We Live*, 1933) o *El camino de la gloria (The Road to Glory*, 1936), se había ya popularizado en el ciclo de aventuras que inició *Alas (Wings*, 1927), de William A. Wellman, si bien en este caso la rivalidad mimética partía de un juego de dobles parejas al estilo de *El sueño de una noche de verano*: Mary (Clara Bow) está enamorada de su vecino Jack (Charles Rogers), que a su vez se interesa por Sylvia (Jobyna Ralston), prendada de David (Richard Arlen), que la corresponde. Una confusión inicial propicia que Jack crea que Sylvia lo ama, y ello provoca una sostenida rivalidad entre los dos jóvenes aviadores, justo en el momento en que son reclutados para partir hacia la guerra. Asimismo, la experiencia bélica intensifica su amistad y crea una tensión entre fraternidad y rivalidad en el amor que la película de Wellman resuelve con trágica rotundidad: David, caído en el campo enemigo, intenta regresar a sus filas haciéndose con un avión alemán; Jack, que cree que su compañero ha muerto, no lo distingue en ese aparato enemigo y se lanza contra él hasta abatirlo. Y el reconocimiento final en tierra provoca las emotivas palabras de Jack, pronunciadas mientras abraza el cuerpo agonizante de su amigo: «Sabes que no hay nada en el mundo que signifique más para mí que tu amistad.»

Aunque en *Alas* Jack vuelva finalmente con Mary tras haber descubierto que Sylvia siempre había amado a David, el recurso a una muerte sacrificial para poner remedio a las desavenencias que genera el mimetismo entre amigos estaba cantado. Así, en *Los ángeles del infierno (Hell's Angels*, Howard Hughes, 1930), deudora del extraordinario éxito de *Alas*,[4] la muerte final de uno de los dos rivales amorosos vuelve a producirse por la acción homicida de su propio compañero (en este caso su hermano) con el fin de evitar que aquél, acobardado después de que hayan sido capturados, delate a sus compañeros durante el interrogatorio.[5] La muerte sacrificial del *tercero en discordia* se convertirá, de este modo, en un recurso de eficacia probada para enriquecer y alimentar de tensión la canónica trama romántica basada en la estructura *boy meets girl*, y no por casualidad, en el mismo subgénero de la aventura aérea, llegará hasta una producción contemporánea como es *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001). En este film, la muerte de uno de los dos amigos protagonistas es provocada directamente por el enemigo japonés, pero el ritual es idéntico: la agonía en brazos del amigo sublima la imposibilidad del triángulo y propicia la felicidad de la pareja superviviente. El difunto, sacrificado como un chivo expiatorio, permite de esta forma satisfacer, sin culpa alguna, un deseo originariamente mimético, cuyo motor activador ha quedado silenciado para que la narrativa se acomode al *happy end*.

TRIÁNGULOS DEL CINE MODERNO

La modernidad cinematográfica, a la hora de explorar las derivaciones sentimentales a las que debe enfrentarse la amistad en su inevitable choque con los imperativos del Eros, no renunció a estos esquemas de comportamiento pero sí aportó renovadores elementos de distensión. En *Jules y Jim (Jules et Jim*, 1962), François Truffaut adaptó una novela autobiográfica de Henri-Pierre Roché para relatar un fascinante *ménage à trois* integrado por dos amigos (un francés y un austríaco) y una sola mujer de la que ambos están enamorados, todo ello en el contexto histórico de la Primera Guerra Mundial. Paradigma de los nuevos ideales de sexualidad libre y desinhibida que el cine de la Nouvelle Vague tan bien supo encarnar, el film afronta sin tabúes la complicidad afectiva de los dos protagonistas masculinos, buscando una salida ética a la tentación sexual nacida de su profunda afinidad de gustos y actitudes. La generosa capacidad de compartir y respetar el deseo por una misma mujer, a pesar de los episodios de sufrimiento y celos que ello pueda provocar, representó una distendida alternativa al conflicto mimético, ahora basada más en una dramaturgia episódica, aleatoria y reversible, que en el enfrentamiento radical del

todo o nada.

Desde un escepticismo moral más deudor del mimetismo programático shakespeariano, Eric Rohmer (otro de los creadores históricos de la Nouvelle Vague) convirtió la rivalidad fraterna en uno de los recursos omnipresentes en sus «Comedias y proverbios», hasta conseguir una obra construida como demostración explícita de ese mecanismo, tal como indica el título de *El amigo de mi amiga (L'ami de mon amie*, 1980). En esta deliciosa comedia de enredo sentimental, los amigos sirven precisamente para colaborar en la construcción de la pareja: Blanche (Emmanuelle Chaulet) traba amistad con Léa (Sophie Renoir), que a su vez, como ordena la estructura canónica, le presenta entusiasmada a su prometido Fabien (Eric Viellard). Es evidente que Blanche debe enamorarse de Fabien (¿no le ha sido presentada a éste, justamente, por su «admirable» amiga?), pero también que la cautela moral hará que frene su deseo y, en última instancia, se busque otro compañero en la figura de un seductor pagado de sí mismo y llamado Alexandre (François-Eric Gendron). Y entonces, cuando la estructura de la pareja parece consolidada, el mecanismo mimético empieza a funcionar con todas sus consecuencias: también Léa se deja seducir por el nuevo prometido de su amiga y, en este proceso de seducción, desatiende a Fabien, que poco a poco se interesa por Blanche hasta que ella se rinde. Las parejas, pues, acaban organizadas en el sentido inverso a aquel con el que habían iniciado sus relaciones. Precisamente por el hecho de que cada una de ellas ha sido sancionada por la amiga respectiva, las nuevas parejas acaban siendo más sólidas y perdurables. La película (resumen excepcional de la mayor parte de las tramas rohmerianas pertenecientes a este ciclo sobre la iniciación juvenil al amor) resulta meridiana en su demostración de que no hay amor más fiable que aquel que viene precedido por la presentación de un mediador.

Uno de los mejores continuadores de esta tradición de la comedia de la cotidianeidad urbana, el coreano Hong Sang-soo, ha repetido, y en cierto modo reinventado, estas historias de rivalidad mimética en films como *La puerta del retorno (Saenghwalui balgyeon, Turning Gate*, 2002), *La mujer es el futuro del hombre (Yeojaneun namjaui miraeda,* 2004) o *Un cuento de cine (Geuk jang jeon*, 2005). En los films de Hong Sang-soo, la amistad entre dos hombres comporta casi inexorablemente tensión cada vez que uno de ellos se enamora de una chica que se convertirá en el inmediato deseo secreto de su compañero. Radiografiados en sobrios planos secuencia de conjunto, con sutiles panorámicas o *zooms* que ratifican las disyuntivas siempre previsibles de estos héroes sentimentales convertidos en títeres de la *maldición mimética*, la naturaleza del amor se hace evanescente y escasamente susceptible de fijación, como un agente del desgobierno

que sólo se activara en beneficio de una rivalidad fraterna que aparece sin premeditación.

La horizontalidad de los largos paseos de sus personajes, así como el clima de ebriedad que se respira en las escenas de interior, son dos formas complementarias de explicar el escepticismo irónico que caracteriza la mirada que lanza Hong Sang-soo sobre sus protagonistas. Contra el programa simétrico, cerrado y finalmente conciliador de Rohmer, Hong plantea una evolución contemporánea del modelo hacia espacios de incertidumbre en los que la vuelta atrás (la *puerta del retorno* que da título a su primera obra maestra) se revela imposible y el mimetismo contaminador crea un bosque de senderos sentimentales dirigidos a un futuro siempre impredecible.

LA MENTIRA INDUCTORA

Ya hemos visto el modo en que el recurso al mimetismo, para encontrar la máxima efectividad, necesita de una escena fundacional: la presentación ritual del objeto del deseo en un acto planteado como una cesión implícita entre amigos, que puede exigir tanto el acatamiento de la belleza idolatrada como la paradójica emergencia de un sentimiento de rivalidad. En la comedia y el melodrama clásicos, esta inducción estructural no parece intencionada: quien habla tan bien de su amada no es consciente de que la exaltación ante el amigo puede provocar que la pierda. Pero si volvemos al ascendente shakespeariano, las inducciones espontáneas se alternan, en las tragedias y dramas conspiratorios, con la conciencia manipuladora de ciertos personajes que mienten premeditadamente para que el protagonista lo acabe perdiendo todo.

El caso más emblemático de un conspirador shakespeariano que tiende a su víctima una trampa de este tipo se da, por supuesto, en *Otelo*, donde el pérfido Yago, corroído por los celos, organiza un juego de falacias inductoras a través de la palabra y la manipulación de los objetos (el célebre pañuelo de la esposa, encontrado donde no debía estar) para conducir al héroe al límite contaminante de una paranoia fatal.

Esta potenciación dramática de la *palabra inductora*, en definitiva, explora un nivel altamente sofisticado y manierista de la narración. Y, en la ficción contemporánea, el género negro será el material de cultivo más frecuentado en lo que se refiere a esta construcción artificial del deseo. El mimetismo asociado al triángulo amoroso pertenece al género desde la obra fundacional de Dashiell Hammett *La llave de cristal*,[6] que inaugura el motivo de la «novia del gángster» (deseada también por el amigo y/o subordinado del *capo)*, de amplio recorrido en el cine, con títulos tan emblemáticos como *Forajidos (The*

Killers, 1946), *Gilda* (1946), *Retorno al pasado (Out of the Past*, 1947) o, más recientemente, *Billy Bathgate* (1991). Pero fue James M. Cain, maestro de las historias triangulares en clave criminal, quien construyó el argumento definitivo en el que el deseo triangular en ambientes criminales aparece estimulado por medio de una sofisticada manipulación. Después de haber explorado en una primera novela, *El cartero siempre llama dos veces*,[7] la estructura triangular del mimetismo –un vagabundo se enamora de la esposa del dueño de la gasolinera en la que trabaja eventualmente, hasta tramar con ella el asesinato del marido–, Cain se atrevió, con *Doble indemnización*,[8] a dar una refinada vuelta de tuerca al modelo, pues la mujer deseada es la artífice de un plan de seducción que ella misma activa para inducir directamente al amante al asesinato y luego prescindir de él.

Sobre esta construcción de una farsa inductora, donde la mujer forma parte de una estrategia elaborada para eliminar al amante inocente, se articularon otras sofisticadas obras de aire inequívocamente shakespeariano –pensemos en *La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles, como ejemplo maestro–, hasta que, en 1958, Hitchcock concibió, con la inagotable *Vértigo*, la película definitiva sobre la inducción artificial de un deseo mimético. La larga conversación durante la cual Elster (Tom Helmore), el gran villano del film, intenta convencer a su amigo el detective Scottie de que acepte el encargo de seguir a su esposa, constituye una escena necesaria, clave, en esta ritualizada inducción al deseo. La detallada semblanza oral que hace Elster de Madeleine (Kim Novak), aparentemente poseída por un espíritu del pasado (nuevo estímulo mimético), y de la que Elster confiesa sentirse profundamente enamorado, es suficiente para que Scottie, pese a sus reticencias iniciales, sucumba a la tentación de conocer al objeto de deseo de su amigo y, siguiendo el patrón siempre marcado por éste, contemplarla por primera vez en el restaurante donde el matrimonio está cenando, en una secuencia mítica en la que Elster aparece como el envidiable «poseedor» del enigmático cuerpo de la mujer. En *Vértigo*, como es bien sabido, el objetivo del villano (y de su amante, que colabora con él haciéndose pasar por su esposa) es provocar directamente un enamoramiento que permitirá la manipulación de Scottie en el futuro asesinato de la auténtica mujer de Elster. Pero nada de lo que explica la película sucedería sin esa inducción de los primeros minutos, esa sofisticada mentira que se inyecta en los ojos y los oídos de Scottie sólo para estimular en él la necesidad de poseer un ídolo que no le pertenece y que, potenciando irónicamente una sensación de culpa que no coincide en absoluto con la verdad, está asociada al amigo que le ha hecho un encargo de apariencia inocente.

El refinado modelo de *Vértigo* se revelará tan influyente para las

sofisticadas narrativas del manierismo criminal que lo veremos reproducido, con variantes aún más elaboradas, en algunas pirotécnicas filigranas cinéfilas de Brian De Palma –de *Fascinación (Obsession*, 1976) a *Doble cuerpo (Body Double*, 1984)– o en films montados de arriba abajo desde la premisa de una gran farsa en la que el protagonista se ve inmerso sin saberlo. Eso ocurre en *The Game* (1997), un film de tono distendido cuyo héroe (Michael Douglas) es víctima de una monumental broma pesada, en la que cae por su tendencia fáustica a desear todo aquello que siempre ha envidiado en los demás. En esta película de David Fincher, la construcción mimética no pasa sólo por el deseo sexual, ni por la mujer fraude de ese cine negro sublimado en *Vértigo*, sino por la *necesidad de poder* en todos los ámbitos. De la misma manera, *El protegido (Unbreakable*, 2000), una de las obras mayores del director y guionista M. Night Shyamalan, prescinde de la dimensión erótica para extraer un gran partido a la manipulación de los sentimientos a través de la inducción. En esta variación realista sobre el universo mítico de los superhéroes, el mimetismo pasa, en primer lugar (y sobre todo), por el gran villano de la historia, que sólo se revela como tal en la última secuencia. Elijah Price (Samuel L. Jackson), en efecto, es un minusválido afectado de insuficiencia ósea grave que ha consagrado su vida a la lectura de cómics. Su anhelo imitativo lo lleva a buscar a un ser humano que esté en las antípodas de su debilidad, un superhéroe que le permita sentirse en la desquiciada posición de archienemigo. Cuando, tras haber provocado diferentes atentados a la espera de encontrar a este ser invulnerable, lo halla en la figura de David Dunn (Bruce Willis), único superviviente de un terrible accidente de tren, realiza un refinado trabajo inductor para que Dunn se vea reflejado, imitativamente, en la figura clásica del superhéroe y actúe como tal. El descubrimiento final de Dunn respecto a la verdadera naturaleza de Price (su némesis diabólica que, a la manera de los cómics canónicos, ha de mantener un enfrentamiento eterno con el superhéroe), obliga al desvalido protagonista a aceptar que su camino de autodescubrimiento sólo ha sido la consecuencia de una manipulación. Como en *Vértigo*, como en *Doble cuerpo*, como en *The Game*, Dunn no ha sido más que un títere en manos de un Yago contemporáneo, fantástico encantador de serpientes que, a través de la palabra y la teatralidad de una subyugante puesta en escena, ha sembrado en su víctima el deseo imitativo. Sin embargo, como sucede con los antihéroes de Shakespeare, Price, antes que ningún otro personaje y desde el inicio, es el principal poseedor de la *herida mimética*: sin su quijotesca obsesión por emular los cómics de los que se ha alimentado toda su vida, la trama trágica de *El protegido* no hubiera tenido lugar.

El mimetismo que hemos observado en *El protegido* es el que René Girard considera fruto de una mediación externa de carácter estético, cercana a la que experimenta don Quijote con relación a las novelas de caballerías o Emma Bovary respecto a las historias de amor. Esta tradición ha encontrado en el cine un gran número de personajes que funcionan a partir de la mera necesidad que surge de sus pasiones estéticas. La cuestión es consustancial al cine moderno, seguramente porque sus cultivadores, haciendo honor a la visión casi teológica de Harold Bloom, no pueden escapar a la *ansiedad de la influencia* [17] que caracteriza la dialéctica entre los artistas canónicos. La Nouvelle Vague es un movimiento compuesto a la vez de admiración y recelo ante el pasado esplendoroso del cine, y no es extraño que uno de sus films manifiesto, *Al final de la escapada (À bout de souffle*, 1959), esté protagonizado por un personaje que durante toda la película emula la gestualidad y las peripecias de un ídolo del cine negro como es Humphrey Bogart. Así, la dramaturgia de esta *opera prima* de Godard se establece en relación con un género y con unas determinadas leyes dramáticas, sintetizadas y en cierta forma construidas por el talento del cineasta pero que, en definitiva, deben su existencia únicamente a sí mismas. Este proceso de imitación del arte como clave de un nuevo relato (que Borges glosó en su versión más exasperada con *Pierre Menard, autor del Quijote)* traspasa toda la filmografía de Godard, tanto en la puntual recreación de un referente que puedan hacer sus personajes, como en el caso de Anna Karina contemplando a la Juana de Arco de Dreyer en *Vivir su vida (Vivre sa vie*, 1962),[9] como convirtiendo un film en la crónica de un incierto intento imitativo: la versión de la *Odisea* que el director Fritz Lang rueda en *El desprecio (Le mépris,* 1963) o la recreación de los gestos de los pintores clásicos que el propio Godard asume pseudoautobiográficamente en *Pasión (Passion*, 1982).

El personaje más importante de la televisión contemporánea atrapado en esa mediación externa es Tony Soprano. La serie que protagoniza se organiza por completo alrededor de la distancia entre la vida cotidiana de Tony y el tiempo mítico de ciertos modelos esplendorosos (de los gángsters de la Warner a la saga de *El padrino)*, que el prosaico protagonista admira en la pantalla del televisor. Soprano se mueve, así, entre la conciencia terminal de que su circunstancia en la Nueva Jersey del siglo XXI bien poco ha heredado del glamouroso pasado de los *capos* que admira, y la necesidad de erigirse en tragicómico continuador de esta saga de mafiosos audiovisuales por la vía de la violencia más sanguinaria.

Orson Welles elaboró *Fraude (F for Fake*, 1973) sobre este recurso a la emulación artística entendida como dispositivo argumental. Se trata

de un film que se rinde al poder intrínseco de la imitación y que transita por el ambiguo camino de fascinación que va del fraude (el falsificador de cuadros) al arte que contiene (el valor intrínseco de la obra resultante). Pero si hay un film que haya convertido la emulación mimética en materia dramática constitutiva, ése es *Close-Up (Nemâ-ye Nazdik*, 1990), donde Abbas Kiarostami, basándose en un caso real, explora la fascinante historia de un seguidor y admirador del director Mohsen Makhmalbaf, de su misma generación, al cual suplanta con la intención de que la comunidad lo trate con el mismo respeto y la misma admiración que merece el cineasta. La necesidad de ser reconocido tal como lo es su ídolo supone una admirable reflexión sobre la naturaleza ineludiblemente mimética del arte, a partir del principio de sustitución.

LA FUSIÓN CON EL OTRO

El mimetismo no tiene por qué obedecer a una competitividad forzada por un ascendente externo. La obra maestra absoluta sobre la identificación entre dos personas a partir del impulso de emulación es, probablemente, *Persona* (1966), en la que todo el proceso de rivalidad se ejerce desde un entorno claustrofóbico sin requerimiento social alguno. Elisabeth (Liv Ullmann), gran diva teatral, sufre una crisis psicológica que la deja muda y la obliga a retirarse. Su enfermera, Alma (Bibi Andersson), se encierra con ella en una casa para cuidarla y le ofrece temas de conversación. A primera vista, nada más lejos en circunstancias o carácter, oficio o situación humana, que estos dos personajes. Como en el monólogo teatral *La más fuerte*, de Strindberg (el sensacional *tête à tête* entre una mujer y la amante de su marido, rivalizando miméticamente por el mismo hombre), en *Persona* una habla y la otra calla. Asimismo, en el inevitable proceso de acercamiento entre estas dos mujeres, el efecto del espejo, el deseo de imitación, la vampirización, devienen el centro de una tragedia íntima, sobre el contagio de caracteres y personalidades, que el director Ingmar Bergman resume en uno de los planos más célebres de su filmografía: la fusión de los dos rostros en una única forma facial. Una representación que Pere Gimferrer resumió como «un ser que ni es enteramente nadie ni enteramente deja de ser alguien; una existencia a medias, no por incompleta, sino por desdoblada en dos mitades...» [45].

David Lynch, en *Mulholland Drive* (2001), ofrece otra variación derivada de esta estética de la asimilación. El director, a través de un prisma surrealista que filtra oníricamente los deseos de éxito de una aspirante a estrella de Hollywood, plantea el camino que conduce a la fusión entre la recién llegada y la *star* consagrada no como un proceso

de mera competencia, sino como un espacio secreto de convergencia siniestra. Lynch deja en evidencia que las rivalidades conjugadas a partir de estas oposiciones aparentes (por ejemplo, la dualidad rubia-morena) son factores de distracción respecto a ese auténtico proceso de identificación que niega la posible socialización del individuo y lo condena al aislamiento y la muerte. De esta manera, los momentos más fascinantes de *Mulholland Drive* tienen lugar no tanto cuando se extreman las diferencias entre las dos mujeres, como cuando el espectador empieza a descubrir que ambas pueden confundirse, contagiadas por su corrosivo anhelo de una vida excluyente que no deja espacio a la posibilidad de *la otra*.

MADRES TERRIBLES O SACRIFICADAS

Desde *Psicosis*, todos sabemos que los procesos siniestros de identificación hallan terreno abonado en el motivo de la madre inaccesible replicada por su hijo. Dejando aparte el factor eminentemente clínico que Hitchcock aportó a la influencia materna en este film, existe un modelo melodramático de gran fertilidad que plantea la difícil relación mimética entre madres e hijas. *Mildred Pierce*, otra de las novelas del ya mencionado James M. Cain, propició uno de los títulos emblemáticos de esta tendencia con su libre adaptación cinematográfica en *Alma en suplicio (Mildred Pierce*, 1944). Esta película instala un prototipo que hará historia: la hija que se enamora del amante de su madre y, enloquecida por los celos, llega a matarlo. Pero hay aún un segundo giro melodramático: la madre, con el fin de proteger a su hija, confiesa que la asesina es ella. Aunque, en este film de Michael Curtiz, la solución sacrificial se vea aliviada por un final en el que todo sale a la luz, la concepción de la madre como chivo expiatorio en el conflicto mimético puede llevarse al extremo. Así, Almodóvar recoge el guante en *Tacones lejanos* (1999) e invoca de nuevo el juego de rivalidades, el asesinato del amante por la hija y la asunción de la culpa por parte de la madre, profundizando de este modo en un juego de espejos que también bebe de la no menos convulsa desafección mimética entre la madre y la hija de *Sonata de otoño (Höstsonaten*, 1978), el film paradigmático de Ingmar Bergman en relación con este motivo. En fechas posteriores, Todd Haynes recuperará la novela de Cain con mayor fidelidad al original, urdiendo una miniserie de televisión que renuncia a la idea del crimen suscitado por los celos y se limita a constatar, con inapelable tristeza, la historia de una madre emprendedora que ha de acabar aceptando el absoluto desamor de su propia hija.

No obstante, el mimetismo del comportamiento puede encontrar también caminos de socialización terapéuticos, que proporcionan una salida benéfica para la crisis de la comunidad. Algunos films de naturaleza eminentemente coral convierten la idea del contagio por proximidad en un auténtico entramado narrativo. En *Doce hombres sin piedad (Twelve Angry Men*, 1957), un jurado popular que debe decidir un veredicto de inocencia o culpabilidad en relación con un presunto asesino, cambia su casi unánime opinión inicial a partir del voto disidente de uno solo de sus miembros (interpretado por Henry Fonda), pasando de la culpabilidad a la inocencia. Este personaje va sembrando algunas dudas razonables entre el resto de los convocados, y la transformación del voto se produce en una progresión que bien podría equipararse con el contagio mimético. A medida que el grupo da la vuelta al veredicto, la necesidad de adscribirse imitativamente al deseo de la mayoría queda cada vez más en evidencia. El film no critica en modo alguno este proceso de apropiación de la voluntad (al contrario, es una obra sobre el poder de la palabra *justa* para vencer al pensamiento irracional), pero evidencia implícitamente que las mayorías siempre se forman a base de movimientos imitativos.

Sobre el mismo patrón se estructura una obra singular del cine contemporáneo, *De dioses y hombres (Des hommes et des dieux*, 2010), de Xavier Beauvois, que recrea el episodio real que protagonizó un puñado de monjes cristianos en una montañosa región de Argelia, durante los años noventa del siglo XX, cuando un grupo de fundamentalistas musulmanes los presionó para que abandonaran su monasterio. Inicialmente, la mayoría se plantea dejar el lugar y salvar su vida, pero los recelos de uno de ellos, así como su progresiva convicción de quedarse, acaba atrapando a la comunidad en una especie de fascinación mimética por la condición de mártir. Desde un punto de vista racional, saben que quedarse es morir, pero una gestualidad de la resistencia y el heroísmo se acaba apoderando de todos ellos. La escena en la que se visualiza esta decisión se basa en la iconografía de la Última Cena: los monjes se sientan alrededor de una mesa, beben vino, oyen *El lago de los cisnes* de Chaikovski y establecen así una corriente de energía entre todos ellos, basada en el silencio y la conformidad, que se comunica a través de gestos repetidos y una mirada interior. El estímulo mimético se convierte en sacrificio personal: no es la envidia aquello que los mueve a aceptar su destino, sino el sentimiento solidario de pertenecer a una misma comunidad, allá donde la disensión individual se desvanece en beneficio de la belleza ética de un proyecto común.

Cuando el dramaturgo Beau Willimon y el cineasta David Fincher se plantearon los fundamentos morales de la adaptación para Estados Unidos de la serie británica *House of Cards*, se enfrentaban a un paisaje televisivo nacional en el que la ficción política disponía de un punto de referencia ineludible en la totémica y luminosa *El ala oeste*. En este sentido, *House of Cards* podría considerarse como el lado oscuro de la obra magna de Aaron Sorkin. Ante una misma situación dramática, en torno a los problemas que acosan al equipo político del presidente de Estados Unidos, la meta del protagonista de esta nueva serie (uno de los consejeros áulicos del mandatario máximo) no es resolver conflictos sino, por el contrario, activarlos para conseguir, de ese modo, su objetivo principal: ocupar el lugar de su superior. Y para hacerlo utilizará las mismas armas psicológicas con que, más de cuatro siglos atrás, William Shakespeare construyó el personaje de Ricardo III: la simulación de la amistad, el desinterés aparente por el poder, la abnegación… Incluso llegado el momento del tránsito, el presidente desbancado no será consciente de las argucias utilizadas por su colaborador para acabar con su carrera política. En el instante culminante del pérfido proceso que lo lleva a la ocupación del cargo, el sustituido querrá ver simplemente en su sucesor la dignidad del servidor público. No sabrá reconocer aquello que la trama del poder ha venido construyendo desde los tiempos de Shakespeare: el hecho de que esta confabulación es un episodio más del ciclo de la usurpación que encadena las tragedias históricas al modo de una sucesión de crímenes que vienen del pasado y no parecen tener fin. En uno de los monólogos a cámara de Frank Underwood (un magistral Kevin Spacey, que acababa de interpretar en teatro a Ricardo III, como si el personaje televisivo fuese una extensión natural de su trabajo escénico), el protagonista se plantea esta reflexión: «El camino hacia el poder está sembrado de hipocresía y de víctimas. Nunca debemos arrepentirnos de nada.» No se puede sintetizar mejor la filosofía vital que reclama esa corona que circula de una cabeza a otra en las tragedias shakespearianas.

Este ascendente shakespeariano ya estaba presente, por supuesto, en la serie británica que había inspirado el *remake*. En origen, *House of Cards* era una novela que publicó en 1989 el político conservador Michael Dobbs, influyente consejero de los gobiernos de Margaret Thatcher y buen conocedor de las intrigas parlamentarias de la democracia inglesa. Cuando, un año después, la BBC produjo la adaptación televisiva, el dramaturgo encargado de los guiones,

Andrew Davies, ya hizo que el protagonista, Francis Urquhart (Ian Richardson), dirigiera sus monólogos al espectador, explicándole así directamente sus planes perversos con el mismo refinamiento sin escrúpulos con que lo había hecho Ricardo III en la obra homónima. La apuesta actualizadora de Fincher y Willon se muestra, pues, respetuosa con su modelo, pero en la inevitable comparación que el público norteamericano hace con *El ala oeste* se abre una brecha que explicita el carácter utópico, difícilmente aplicable a la realidad histórica, de la casi capriana obra maestra de Sorkin. Si la *House of Cards* británica establecía una plausible continuidad nacional entre los dramas shakespearianos de las antiguas monarquías y la política parlamentaria de la era Thatcher, ya en sus momentos más bajos, la recuperación posterior ejercida desde Norteamérica explicita la universalidad globalizadora del implacable Mecanismo recreado.

LA CORONA QUE RUEDA

Jan Kott ha teorizado, con extraordinario pulso analítico, el modelo casi invariable que las obras de Shakespeare aplican a la lucha por el poder [54]. El autor polaco advierte que, cualquiera que se tome la molestia de realizar una lectura consecutiva del ciclo de la monarquía inglesa, acabará con la sensación de que la Historia siempre se repite: la corona que rueda preexiste a los diferentes mandatarios que la poseen efímeramente porque es la pieza nuclear de un mecanismo inflexible, ajeno a las personalidades y circunstancias de cada uno de ellos.[1]

En el ciclo de la monarquía inglesa, la continuidad inexorable del mecanismo a lo largo de los diferentes reinados se va manifestando episodio a episodio: una obra acaba con la deposición violenta de un monarca y, al inicio de la siguiente, aparece ya un nuevo conspirador decidido a hacerse con el poder. Sin embargo, la potencia dramática del mecanismo es tan evidente que se puede ampliar al resto de las tragedias sobre el poder, aunque carezcan de naturaleza serial y se limiten a concluir con la caída del usurpador. El espectador ha aprendido hasta tal punto la lección que ya es capaz de intuir que, tras cualquier final con apariencia de poner orden, se entrevé esa agitación conspirativa que acaba reproduciéndose una y otra vez.

Roman Polanski, por ejemplo, ya aplicó esta conciencia de la continuidad inexorable en su violentísima versión cinematográfica de *Macbeth* (1971), imaginando un epílogo que se diría estricto deudor del mecanismo infernal teorizado por su compatriota Kott (no por casualidad ambos son supervivientes de la ocupación nazi de Polonia). Si la obra de Shakespeare se cierra con la victoria de Malcolm sobre el asesino de su padre, Polanski añade una última escena que rima

circularmente con el encuentro entre Macbeth y las brujas que abre el film. Pero en este epílogo demoledor es Donalban, el hermano pequeño del nuevo rey Malcolm, quien cabalga hacia el refugio de las brujas, en una acción secreta inequívocamente ejecutada para reproducir una nueva era de acciones diabólicas. Polanski apuesta así por hacer evidente la continuidad circular del modelo shakespeariano, en el cual los mecanismos de sucesión se plantean como interminables: a todo poder lo sustituye otro.

En este proceso continuo de destrucción y reemplazo se detecta un placer catártico por parte del espectador: el que ofrece la constante ascensión y caída de los poderosos. No hay conmiseración alguna hacia ellos porque, como miembro efectivo de la cadena usurpadora, quien ejerce el poder ha llegado a él con las mismas armas del engaño y la manipulación. A causa de esta conciencia política, la organización del Gran Mecanismo –como lo llama Kott– permanece como uno de los grandes procedimientos dramáticos del mundo audiovisual. Su carácter germinal proviene directamente de la conciencia de la opacidad del sistema: el castillo kafkiano continúa siendo la fórmula más emblemática para mostrar esa desorientación del individuo ante acontecimientos que lo afectan pero cuyo origen desconoce.

No hay mejor resumen de esta opacidad del Mecanismo que aquel que ofrece Jean-Luc Godard en *Un film comme les autres* (1968), la película-debate post-Mayo del 68 que abre su etapa con el grupo Dziga Vertov, mediante la voz *over* que sobrevuela diferentes imágenes documentales de ciertos acontecimientos de revuelta y represión ciudadana: «Según Shakespeare, los hombres se implican en la Historia de tres maneras: unos la crean como víctimas, otros suponen que la crean pero también son sus víctimas, y por último hay algunos que no la crean pero igualmente son sus víctimas. Los primeros son los reyes, los segundos son los confidentes de los reyes y ejecutores de sus órdenes, y los terceros son los simples ciudadanos de los reinos.» Justamente por esta globalidad abstracta y omnívora del Mecanismo, la mencionada desorientación funciona en dos direcciones: desde el poder hacia el individuo, pero también desde el individuo hacia el poder. El drama circular en clave política prevé, así, dos núcleos dramáticos consecutivos: el primero se articula a partir de una serie de movimientos conspiratorios en pos de la corona, mientras que el segundo nace del repliegue paranoico de quien la obtiene.

La mejor plasmación de un movimiento revolucionario contra el líder tiene lugar, sin duda, en *Julio César*, una obra que plantea, con estremecedora modernidad, la necesidad de regeneración del poder absoluto, pero también las contradicciones inherentes a los movimientos colectivos de revuelta. Shakespeare, en este texto capital por su influencia estética y política, contrapone la tozudez altiva del

mandatario a las discusiones contrastadas entre los distintos conspiradores: hombres de confianza vinculados al gobierno romano, pero a la vez temerosos de la concentración excesiva del poder en alguien como César.

Aunque Shakespeare alterna los dos puntos de vista, también concentra el interés dramático, sobre todo, en el movimiento de revuelta que se va forjando en las mentes de los opositores, y disecciona este proceso como espacio de discusión en el que el anhelo de justicia regeneradora no excluye la ambición de quienes lo persiguen. De la misma manera, cuando Marco Antonio, el amigo de César que ha sido excluido de la conspiración, reconduce a la opinión pública para enfrentarse a los asesinos, lo hace sin duda por fidelidad al caído, pero también por los beneficios que le puede comportar el hecho de deshacerse de los traidores para asumir el poder.

Esta contradicción entre unos ideales políticos respetables y ciertos movimientos conspiratorios que remiten a un deseo soterrado de poder, está en la base de una obra teatral de Beau Willimon, *Farragut North,* que George Clooney adaptó al cine en 2011 con el título *Los idus de marzo (The Ides of March)*. Willimon (luego guionista, no lo olvidemos, de la versión americana de *House of Cards)* titula su propuesta invocando explícitamente el ascendente de *Julio César*.[2] Esta invocación no es gratuita, pues aquello que plantea la obra es una lucha por el poder entre miembros de una misma facción (todos los personajes forman parte del Partido Demócrata) cuyas ideas progresistas no impiden las traiciones en el terreno de la proximidad personal. El asesor Stephen Meyers (Ryan Gosling) podría considerarse, en este sentido, una especie de Bruto contemporáneo que en un principio confía en la posibilidad de aplicar sus honestos ideales a la campaña del candidato a las primarias Mike Morris (George Clooney). Pero en el curso de la campaña no podrá evitar contaminarse de los movimientos conspiratorios de los asesores vinculados al rival de Morris, Ted Pullman (Michael Mantell), que lo tientan para que se pase al otro bando. Meyers, sorprendido de repente en el ojo de un huracán de movimientos estratégicos y descubrimientos decepcionantes (en especial la relación secreta de Morris con una colaboradora de su campaña a la que ha dejado embarazada), acabará saltándose la ética de la fidelidad para acomodarse a los nuevos equilibrios del poder, a costa de derribar al candidato para el que trabajaba. *Los idus de marzo,* así, queda estructurada dramáticamente como la crónica desencantada de un autodescubrimiento: el del político idealista que debe aceptar que, para sobrevivir, tendrá que renunciar a sus principios y someterse cínicamente a la dinámica impersonal del Gran Mecanismo.

Pero está claro que quien llega finalmente al poder tiene el

suficiente conocimiento de las estrategias conspirativas que él mismo ha utilizado como para que el pensamiento paranoico, entendido como segundo núcleo dramático del drama circular, condicione sus movimientos futuros. La dramaturgia de *Macbeth* es particularmente ilustrativa del doble movimiento que encarnará el usurpador, atrapado en esa angustia paranoica. Una vez asesinado Duncan, lo primero que siente el nuevo rey de Escocia es el miedo a que los posibles aspirantes al trono (Banquo, Malcolm, los hijos de ambos) sospechen de él y persigan su caída, a raíz de lo cual ordena asesinarlos. Pero la sospecha no se desvanece y, atormentado por la idea de un posible ataque finalmente externo, el poderoso se encierra en su fortaleza, por completo aislado, en un segundo e inútil movimiento que culminará con la esperada caída provocada por la invasión exterior. La acción criminal basada en la desconfianza y el encierro en solitario serán, pues, los dos polos en torno a los que se articulará la trama paranoica en el territorio de la ficción.

Sobre este principio se construye el personaje protagonista de la serie *Boss*, escrita por Farhad Safinia: Tom Kane (Kelsey Grammer), alcalde de Chicago, descubre, en el primer minuto del episodio piloto, que sufre una enfermedad degenerativa. Pero este hecho no le impedirá gobernar la ciudad con mano de hierro y diversos ejercicios de corrupción. Con el fin de afirmar su autoridad, se dedicará a abatir a sus adversarios políticos, a desconfiar de sus colaboradores y a sostener cualquier tipo de iniciativa que lo mantenga en el poder, aunque para conseguirlo se vea obligado a traicionar a antiguos colegas, amigos y familiares. En el caso de *Boss*, la acción paranoica de carácter defensivo va acompañada ya del motivo del recogimiento: el deterioro de su salud hace sentir al protagonista más solo y vulnerable que nunca, fundiéndose así el asedio real con el delirio, producto de su enfermedad, de sentirse observado y denunciado por todos.

Este procedimiento dramático del aislamiento ha experimentado una particular fortuna en el cine histórico, donde se hace indispensable la figura del dictador solo y amenazado, ya sea por sus enemigos directos o por la masa que lo asedia. En esta forma contemporánea de expresar el carácter ineludible del mecanismo de la sucesión violenta, el poderoso adquiere muy pronto los rasgos del monstruo maligno que acaba rodeado y sin posible escapatoria. Ésta será una escena obligada en los diversos *biopics* sobre la figura de Mussolini (el dictador que huye, abandonado por sus aliados, rodeado, capturado y finalmente ejecutado por un colectivo anónimo) y cobrará una ineludible complejidad moral en el caso de Hitler encerrado en su búnker, como se pone de manifiesto en la controvertida situación dramática escenificada en *El hundimiento (Der Untergang*, 2004). En este sentido, lo más interesante de las huellas shakespearianas que

estamos siguiendo es que funcionan independientemente de la empatía con el personaje, demostrando una vez más la fertilidad de la contradictoria dualidad entre moral y acción. Dado que, en *El hundimiento*, el director deja en *off* a los enemigos que se acercan silenciosamente al escondrijo donde Hitler vive sus últimos momentos –con oficiales, servidores y criados–, el interés se va concentrando, centrípetamente, en la decisión última del dictador: el suicidio. Pero esta imagen fue escatimada en el montaje final, opción que resulta altamente polémica: el monstruo maligno ¿merece el derecho a la privacidad icónica en el instante de su muerte? Cuando se trataba de Macbeth, o de sus sucesores, esta ejecución siempre quedaba manifiesta.

LA SANGRE LLAMA A LA SANGRE

Macbeth, además, profetiza su inevitable destrucción con una autoconciencia particularmente lúcida: se da cuenta de que la violencia es una cadena que retorna siempre hacia quien la ejerce. Es bien sabido que, una vez cometido el crimen contra el rey Duncan, Macbeth y su esposa, iniciadora del magnicidio, empiezan a precipitarse en los abismos de una conciencia insomne y culpabilizadora, canalizada por la imagen persistente de la sangre derramada: «Dicen que habrá sangre. Que la sangre llama a la sangre», exclamará Macbeth, ya con la certeza de que el asesinato provocará una venganza. «Estoy nadando en un mar de sangre», reiterará luego.[3] Y Lady Macbeth, en su fase de locura previa al suicidio, pronunciará frases tan célebres como «Pero ¿cómo tenía aquel viejo tanta sangre?», en referencia al asesinato del que ha sido cómplice.[4]

En la sucesión de actos criminales de matriz shakespeariana, el argumento de la ambición se emparenta, de este modo, con el de la venganza, con el fin de absorber el mismo procedimiento dramático de la circularidad. En *Tito Andrónico*, por ejemplo, cada ejecución de la inacabable cadena de la venganza, siempre justificada por un asesinato anterior, hace cristalizar la imagen de la sangre que llama a la sangre, en un efecto acumulativo que ha tenido gran trascendencia en el cine. Hay dos soluciones eminentemente fílmicas para la reelaboración de tal lección dramática: por una parte, la asunción de un montaje que se resuelve en clave de síntesis temporal y de repetición del ritual destructivo; por otra, la visualización de la sangre derramada como imagen persistente que contamina el plano hasta adueñarse del imaginario global del relato.

En lo que se refiere al primer aspecto, la secuencia final de *El padrino (The Godfather*, 1971), el bautizo del primogénito de Michael Corleone (Al Pacino), se ha convertido en paradigma del modo en que

el cine adopta esta forma concentrada, y todo ello a través del montaje paralelo de las ejecuciones de los jefes de la mafia que han osado enfrentarse a Michael y a su padre a lo largo del film, vistas como si se tratara de una cadena de hechos ya previstos. Esta secuencia fundacional es mucho más que una forma de clausura de este episodio de la saga. Es la constatación de que, sobre esta sangre vengadora, que abarca hasta el asesinato del propio cuñado de Michael (tal como, en la segunda parte de la trilogía de Coppola, un montaje paralelo idéntico incluirá el de su hermano), se edificará el poder de la familia.

En lo que se refiere a la persistencia de la sangre derramada como motivo visual en cascada, uno de los films más completos a la hora de describir este encadenamiento circular es *Munich* (2005), que dirigió Steven Spielberg siguiendo un guión del autor teatral Toni Kushner[5] basado a su vez en hechos reales: el ataque perpetrado por un grupo pro palestino contra los atletas israelíes durante los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972, así como la cadena de venganzas que provocó. El film plantea el choque entre la atracción de la sangre y las instituciones democráticas siguiendo una cadena de atentados, a la vez planteados como una calculada venganza de Estado y ejecutados por un reducido grupo de miembros del servicio secreto israelí que se dedica a eliminar sistemáticamente a todos los pro palestinos que participaron, directa o indirectamente, en aquella matanza. La forma de acabar con todos ellos viene expresada por el uso matérico de la sangre como vehículo de transmisión de la violencia. La sangre que se incrusta en una pared durante el primer secuestro de los atletas derivará, a partir de ese momento, en una presencia constante en otras paredes, en el suelo, sobre un cojín o incluso sobre el cuerpo de una mujer desnuda, «la holandesa», que morirá lentamente y a la que sus ejecutores israelíes se niegan a cubrir como evidencia de la necesidad de esa señal maligna vista como declaración de principios por el grupo del Mossad: la misión se está cumpliendo. Sin embargo, una violencia tan fría e implacable no los exime de la lucidez: «Toda esta sangre volverá a recaer sobre nosotros», dice uno de los miembros de esta banda del crimen organizado, del crimen de Estado asumido como tal, que busca cualquier grieta en la ley para imponer su voluntad, sin atender ni a la moral ni a la compasión, por mucho que todo ello acabe dando al traste con la propia vida de los ejecutores. En la última secuencia de *Munich*, centrada en la conversación que sostiene en Nueva York el único superviviente del grupo secreto con su superior del Mossad, el sentimiento premonitorio de que la venganza no ha servido de nada, sino que por el contrario ha provocado que todo vaya a peor, se funde con la imagen de las Torres Gemelas. Se trata así de un caso ejemplar del modo en que un procedimiento dramático

isabelino, centrado en una época basada en el poder absoluto, deriva, en tiempos de democracia, en la construcción de un universo paralelo, un mundo con reglas propias, sin más alma que el instinto vengador, sin ningún tipo de piedad, y con consecuencias trágicas que sólo suponen aún más violencia.

LA RESISTENCIA AL MECANISMO

¿Se puede escapar a la circularidad de la venganza? ¿Se puede resistir a la dinámica implacable del Gran Mecanismo? La obra maestra en la que Shakespeare apunta con más tino hacia esta necesidad de disidencia es, por supuesto, *Hamlet*. Ahí se dibuja, como en ningún otro drama, el conato de disidencia individual contra la inexorabilidad del Mecanismo. Si el príncipe danés hubiera cumplido desde el principio el mandato de venganza del fantasma paterno, todo se situaría ortodoxamente en el marco de los procesos de sustitución cíclica que prevé el Sistema. Pero Hamlet parece sentir un poderoso deseo de escabullirse de esta lógica siniestra y situarse como individuo autónomo. René Girard habla muy claro al respecto: nos escandaliza e intriga que Hamlet tarde en actuar y, en cambio, lo que nos hubiera debido escandalizar es que ejerciera la violencia sin más contemplaciones [48]. El pensamiento propio, incluso excesivo, supone para el protagonista una estrategia destinada a escapar de «lo que se espera de él», y a la vez un revulsivo, en el marco de la corte, que tampoco tranquiliza al actual usurpador del trono. Hamlet no puede actuar como Falstaff, el otro gran disidente de la lógica circular del Mecanismo que, en su condición de viejo bohemio, tiene capacidad para vivir libremente, en medio de las delicias de la más pura acracia y en el exterior de las murallas –y de las exigencias– cortesanas.[6] Hamlet, destinado por herencia y circunstancias a estar en el centro de la trama conspirativa, sólo puede encontrar una cierta distancia frente a ella en el castillo interior de su propio pensamiento. De esta manera, Shakespeare afronta una inversión del modelo dramático prefijado en las historias de la monarquía con el fin de proponer un procedimiento distinto en el que lo importante no es la acumulación de escenas violentas, en busca del poder o la venganza, sino la dilatación laberíntica de los hechos a partir de un personaje que es pura resistencia a la norma. Intelectual lúcido y crítico, Hamlet denuncia al país entero como «una soberbia cárcel» en la que el aire no es «más que una turbia y pestilente amalgama de vapores».[7] En el laberinto del reino, se siente vigilado y a la vez vigila. Como dice Jan Kott, «en el castillo de Elsinore todas las cortinas ocultan a alguien». La obra es, sin duda, una premonición del género de espionaje, un drama político en el que se adivina que el poder se articula en torno al

control y la persecución. Por eso en muchas películas modernas de espías todavía es frecuente la aparición en el héroe de una conciencia hamletiana convencida de ser la víctima de un engranaje del que resulta imposible escapar, pero ante el cual la conciencia individual no puede hacer otra cosa que resistirse.

Debemos a Raymond Bellour la primera indicación bibliográfica acerca de que el título original de *Con la muerte en los talones (North by Northwest*, 1959) podría ser una velada alusión a aquel pasaje de *Hamlet* en que el protagonista, relativizando su aparente locura, advierte a sus amigos Rosencrantz y Guildenstern (a los que el rey Claudio ha encargado que lo espíen) que él sólo está loco cuando sopla el viento «nor-noroeste» [14]. Extrapolando el alcance de esta hipotética cita encubierta (vale decir que nunca reconocida como tal por los responsables del film), algunos de los que han estudiado el film de Hitchcock posteriormente a la aportación de Bellour han persistido en la relación entre ambas obras, prolongando una intuición que quizá tenga su origen en un proyecto anterior, nunca realizado, que se anunció a finales de los cuarenta a través de la productora de Hitchcock de aquellos años, Transatlantic Pictures: una enigmática traslación de *Hamlet* al terreno del thriller contemporáneo, interpretada nada más y nada menos que por Cary Grant [58]. Stanley Cavell, por ejemplo, ha analizado *Con la muerte en los talones* como una derivación encubierta del sistema de relaciones de personajes que se da en la leyenda hamletiana [28], y Thomas M. Leitch ha hablado del carácter hamletiano de Roger Thornhill en tanto que, al igual que el príncipe danés, carece de una identidad prefijada y se construye como personaje a medida que avanza la obra [59]. Eso significa que ya desde el principio muestra rechazo a situarse en la lógica del sistema épico en la que se le quiere incluir, y que sólo a través de la adopción de una máscara mutante podrá llegar a articular su carácter irreductible y enigmático.

Prolongando todas estas interpretaciones comparativas podríamos afirmar que, en efecto, la *resistencia al mandato paterno* (en este caso la dilación, por parte de Thornhill, a la hora de asumir su condición de agente con el nombre de Kaplan) y la huida constante de esa fortaleza kafkiana global que la película modela visualmente a la perfección, son síntomas del mencionado ascendente: en *Hamlet,* obra revolucionaria y disidente respecto a todos los patrones previos, ocurre que, por primera vez en la historia del teatro, la vigilancia y la persecución se erigen en motor de un mecanismo laberíntico al que se supedita toda la acción.

Pero cualquier intento de resistencia al Mecanismo resulta inútil: Hamlet acabará sorprendiéndose, o dejándose llevar, por la trampa criminal que le ha preparado su tío, y la venganza diferida a la que

finalmente apunta parece más un accidente sesgado que un acto premeditado de la conciencia. Roger Thornhill también acaba viéndose obligado a asumir el papel del inexistente agente Kaplan, con el que inicialmente se le había «confundido», y la imagen que mejor identifica su recorrido es la de un títere en manos de esas fuerzas del control a las que no puede resistirse. Es cierto que el film de Hitchcock, en su aparente condición de comedia, sabe encubrir, y hasta cierto punto rebajar, la pesadilla del sujeto atrapado en ese mecanismo cíclico. Pero la semilla hamletiana, con la sospecha permanente y la impotencia del pensamiento crítico como generadoras de tensión dramática, germinará en otras obras igualmente representativas del cine de espías, en las que figuras solitarias convertidas en marionetas de las organizaciones para las que trabajan se resisten inútilmente al engranaje predeterminado y circular del poder absoluto.

Quizá de todos los films trabajados desde esta perspectiva, aquel que resulta más ejemplar respecto a ese sentimiento del héroe de ser el instrumento de un destino que no controla sea *El espía que surgió del frío (The Spy Who Came in from the Cold*, 1965), primera adaptación al cine de la novelística de John le Carré. En esta película, el agente británico Alex Leamas (Richard Burton) descubre a la mitad del film (y de la novela en que se basa) que su novia y él son un mero instrumento para avalar la continuidad de un agente doble instalado en el núcleo de poder de la Alemania del Este. Esta *anagnórisis* o revelación lo sume en una profunda obsesión, expresada de una forma hierática (la procesión va por dentro). A partir de ese momento intentará reaccionar contra la manipulación de que es objeto, pero ello no impedirá su destino fatal y el consiguiente cumplimiento de una dinámica circular predeterminada. Si el film se inicia con el asesinato de otro espía en la frontera del Muro de Berlín, se cerrará con la muerte en el mismo escenario del propio Alec y de su novia mientras intentan escapar al otro lado. Los agentes, convertidos en peones prescindibles, se derrumban una y otra vez mientras el engranaje que sostiene el modelo permanece imperturbable.

A veces, la resistencia al Mecanismo viene fortalecida por figuras que, de entrada, no sólo se encuentran lejos de la fortaleza del poder, sino que además quieren destruirla desde fuera. La democracia, que se desarrolla al tiempo que la historia del audiovisual, ha recogido también el deseo de la calle de que haya un relevo del poder. En este sentido, algunos films se han convertido en la crónica de esta victoria de la ciudadanía. Así, *Todos los hombres del presidente (All the President's Men*, 1976) sería un ejemplo paradigmático del triunfo de una investigación periodística independiente destinada a desentrañar los aspectos más oscuros de la historia política del país presidido por

Nixon. Pero este film, que convertía a la prensa en inductora de una exitosa revolución que empieza en el subsuelo, en el ámbito del periodismo independiente, constituye una variante luminosa y optimista sobre un modelo alternativo de thriller político que su propio director, Alan J. Pakula, había practicado previamente en *El último testigo (The Parallax View*, 1971), donde la resistencia imposible contra el Mecanismo se mantiene vigente. Joe Frady (Warren Beatty), el periodista que investiga las muertes sucesivas y sospechosas de los distintos testigos del asesinato de un candidato demócrata a la presidencia, acaba su trayectoria también asesinado, víctima igualmente de la confabulación que quería desvelar. El Mecanismo incorpora aquí, sin duda, al representante de una ciudadanía que tenía vetada toda intervención en los tiempos históricos del teatro isabelino (otro representante de la prensa independiente), pero éste queda atrapado inexorablemente en la trágica circularidad del sistema.

También el protagonista de *El escritor (The Ghost Writer*, 2010) presenta una voluntad de independencia destinada a chocar contra el muro de la fortaleza kafkiana. Décadas después de la versión circular de *Macbeth* que hemos evocado, Roman Polanski desvela en este film la irreversibilidad del Mecanismo en clave de thriller contemporáneo. A partir de la polémica novela de Robert Harris, abiertamente inspirada en la figura de Tony Blair, la película explica la historia de un *escritor en la sombra* que debe redactar anónimamente la biografía oficial de un antiguo mandatario retirado y recluido en una isla. El escritor, que ha llegado a la isla para sustituir a un antiguo biógrafo fallecido en misteriosas circunstancias, acabará también asesinado en cuanto se decida a ir más allá de los dictados biográficos «institucionales» y poner por escrito los incómodos secretos que ha descubierto. La idea determinista del mecanismo kafkiano, reiterada e inexorable, y la forma visual que cobra en este film, quedan condensadas en la imagen final de esos papeles comprometedores arrastrados por el viento, después de que un coche haya atropellado repentinamente al escritor, que los llevaba en la mano: la verdad que perseguimos siempre acaba flotando en el aire.

Más allá del género del espionaje o el thriller político, la fatalidad circular como bastión dramático también se puede centrar en individuos atrapados en una situación que han creado ellos mismos y de la que no pueden salir, como si fueran víctimas de una adicción que «siempre vuelve», a pesar de su fuerza de voluntad. Uno de los mejores films de Brian De Palma, *Atrapado por su pasado (Carlito's Way*, 1993), ya presenta en su título castellano una enunciación perfecta del principio de circularidad que dramatiza. De Palma utiliza al mismo actor, Al Pacino, que había protagonizado diez años antes su *remake* de *Scarface*,[8] para diseñar un personaje que se quiere

distanciar de la mera dinámica ascendente de los aspirantes al poder (como el propio Scarface original). Aquí el héroe, Carlito Brigante, sale de la cárcel con la intención de no volver nunca, de rehacer su vida, de alejarse del ambiente gangsteril en el que se vio implicado durante los años anteriores a su reclusión. Pero la sombra de ese pasado, las deudas que todavía mantiene, los intereses del entorno, imponen la ley del círculo contra su propia voluntad, de modo que la única salida que le tolera la dramaturgia circular es una muerte violenta, en plena huida sin sentido, trágicamente demostrativa de la fuerza del entorno sobre la perseverancia inútil del personaje.

LA BRUTALIDAD COTIDIANA

El mismo principio dramático se puede aplicar a contextos cotidianos repletos de furia destructora, como los que se manifiestan crudamente, por ejemplo, en dos obras excepcionales que el director colombiano Víctor Gaviria dedicó a la violencia extrema que vivió su ciudad, Medellín, en la década de los noventa del siglo pasado. El primero de esos films fue *Rodrigo D: No futuro* (1990), una obra dantesca en la que Gaviria sigue la trayectoria fatal de un muchacho perseguido por un mundo violento marcado por el enfrentamiento entre bandas juveniles, del cual forma parte, en el que la vida no vale nada y la posibilidad de la muerte depende de decisiones minúsculas e imprevisibles. Al inicio de la película aparece Rodrigo D subiendo unas escaleras hasta el último piso de un gran edificio abandonado, desde el que pretende lanzarse al vacío. En este punto, la acción se interrumpe para regresar al mundo apocalíptico, denso, irrespirable de las calles de Medellín en que ha vivido el protagonista, hasta trasladarnos, en la secuencia final, de nuevo al inicio, al instante previo a ese abismarse en el vacío en un suicidio anunciado pero no por ello de menor impacto emocional. En la siguiente imagen, otro de los chicos cae al suelo, abatido por los disparos de los miembros de una banda juvenil. Un imposible plano subjetivo del cuerpo del muerto en el barro cierra la película, que constituye un ejemplo de cómo filmar un infierno sin fin en el que las víctimas impotentes se suceden unas a otras, sin que la resistencia a formar parte del Mecanismo les haya podido proporcionar una salida digna.

La memoria de las imágenes finales de *Rodrigo D: No futuro* se encadena de esta forma, a través de una cruda naturalidad, con el inicio del segundo film del mismo director, *La vendedora de rosas* (1998), realizado ocho años después y rodado en el mismo barrio de Medellín, como si el tiempo no hubiera transcurrido. Esta película (una cruel inversión del mito de la Cenicienta) relata la vida de un personaje real, la niña Mónica Rodríguez, encarnada por otra chica de

la calle, Leidy Tabares. La protagonista vende flores para poder pagarse la droga que consume y la pensión en la que duerme, a la vez que intenta sobrevivir en una ciudad irrespirable y violenta. Después de una persecución a causa de su reloj, acabará muriendo, en los mismos espacios de *Rodrigo D*, por culpa de una bala que no iba dirigida a ella: una terrible confirmación de la imposibilidad de vivir una vida mejor. Como ratificación fatal de que aquello que explican estos dos films no constituye una mera simulación, debe decirse que la mayoría de los protagonistas y secundarios que trabajaron en ellos no los sobrevivieron, víctimas de un ambiente y de una situación de los que fueron protagonistas directos, tanto en la pantalla como en la vida real.[9]

Esta formalización dramática del no-progreso, como poética autoral de protesta y resistencia, aparece también en la filmografía del argentino Lisandro Alonso, otro director fundamental del cine latinoamericano contemporáneo. En sus films Alonso también utiliza actores no profesionales, como por ejemplo Misael Saavedra, el leñador protagonista de *La libertad* (2001), película que describe la jornada laboral completa de un hombre que vive solo en la montaña, y que lo hace a partir de una gestualidad concentrada, intensa, en la que cada golpe de hacha, cada ritual cotidiano, adquiere una dimensión tan fascinante como inquietante. Basta que, en el momento central del film, el soñoliento Misael dirija su mirada a cámara para que el espectador se sienta interpelado en su acción observadora. Ese instante se inscribe en un prodigioso plano secuencia en el que la cámara se mueve por la naturaleza filmando árboles, hojas y troncos, y creando en el espectador una inquietud siniestra que encadena con el inicio de su siguiente film, *Los muertos* (2004), donde otro plano secuencia idéntico revela la presencia de unos cadáveres en medio del bosque, como si estuvieran allí a la manera de un accidente orográfico más, en un planeta donde la violencia preexiste y se proyecta en continuidad circular, más allá de la efímera existencia de los que son sus víctimas.

LA SUSTITUCIÓN DEL ARTISTA

En los tiempos en que Shakespeare escribió sus obras, la cuestión de la transferencia del poder se limitaba a los dominios de la alta política. Otras formas de poder y notoriedad, como el control sobre la economía, o el triunfo profesional o artístico, todavía no tenían suficiente relieve como para convertirse en tema central de los dramas. Empezamos a detectar la intuición de estos componentes de la ambición moderna en una obra pionera de Christopher Marlowe, *La trágica historia del doctor Fausto*, que no por casualidad dejará paso a la

obra cumbre de la literatura romántica alemana, el *Fausto* de Goethe, representación de una época que diversifica las formas de ambición del poder y perfila el culto a la individualidad irreductible de los creadores. Así, el mecanismo de la sustitución, de la corona que pasa de una cabeza a otra, encontrará, en el campo de la fama, y en concreto de la fama artística, una de las más fértiles variaciones contemporáneas de la idea shakespeariana del Gran Mecanismo.

El éxito artístico basado en la usurpación o, de una manera más oblicua, en la imposición de un talento por encima de otro anterior en declive, es un modelo que hizo fortuna en el cine clásico, tanto en su vertiente positiva –*La calle 42 (42nd Street*, 1933)como en sus connotaciones más trágicas –las distintas versiones de *Ha nacido una estrella*–. Pero para que la cuestión adquiera una verdadera dimensión shakespeariana, relacionada con la lógica del Gran Mecanismo, este proceso de sustitución debe obedecer o bien al modelo de ascensión conspirativa que hemos visto en la primera parte del capítulo, o bien a la focalización en un personaje obsesionado por escapar a la lógica circular y fatalista, tal como hemos observado en los últimos ejemplos.

En lo que se refiere al primer aspecto, *Eva al desnudo (All about Eve*, 1950) puede considerarse un film paradigmático. La película se inicia con la llegada de Eve (Anne Baxter), una joven aspirante a actriz teatral, a las habitaciones y los camerinos de su admirada Margo (Bette Davis), una estrella ya veterana a la que, tras servir de asistente de confianza, acabará sustituyendo y arrinconando en un sutil juego de usurpación que deja en evidencia la decadencia de esta última. Sin embargo, la historia presenta una coda que advierte de ese eterno recomenzar: a los dominios del poder escénico, que ahora son los de Eve, llega para servirla otra joven aspirante a actriz, dispuesta sin duda a reproducir el ciclo de la corona artística que rueda con la misma predeterminación que la de los viejos monarcas.

Quizás el film más paradigmático de esta glosa del artista en ascenso ante otro que entra en decadencia sea *Amadeus* (1984) –basado en la obra teatral de Peter Shaffer, autor también del guión de la película–, donde se plantean todos los elementos de las tragedias de sustitución en clave de lucha artística, una auténtica batalla de talentos entre el personaje de Mozart (Tom Hulce), que camina hacia la cima de su fama, y el de Salieri (F. Murray Abraham), que está cayendo en desgracia. En el interior de este procedimiento existe siempre la obligatoria escena del tránsito, muchas veces humillante para el perdedor, que en el film de Milos Forman aparece en el momento en que Mozart corrige, ante el rey, la interpretación de Salieri. La resolución final, con la muerte de Mozart, hipotéticamente envenenado por su rival, que ha decidido conservar la «corona» a cualquier precio, rompe aparentemente la lógica del mecanismo

circular y confiere a la película un tono agridulce: Mozart, por supuesto, es el triunfador de la batalla para la posteridad, pero ni siquiera el reconocimiento del genio en ese futuro que llega hasta nuestros días es capaz de aligerar el sentimiento de fatalidad que se desprende de la pugna.

El fracaso, destino inevitable de Salieri, puede constituir también una materia prima a partir de la cual explorar la esforzada condición de ciertos artistas mediocres inmersos, de principio a fin, en la espiral de una tentativa de superación constante pero inútil. Los hermanos Joel y Ethan Coen, en *A propósito de Llewyn Davis (Inside Llewyn Davis*, 2013), encuentran una forma sorprendente y provocativa de incidir en el mecanismo de la sustitución sin renunciar a la focalización dramática en un artista mediocre. Descripción ficticia, aunque basada en el personaje real de un cantante de folk aspirante a estrella en el Nueva York de los años sesenta, la película presenta una estructura totalmente circular y se inicia en el pequeño bar del Village donde actúa el protagonista. Después de distintos intentos de prosperar en su carrera artística, culminará su proceso sisífico en el mismo local y en la misma situación, cantando otra canción sin haber avanzado un solo paso en la posibilidad de un futuro profesional mínimamente esperanzador. Para insistir en la idea de que el personaje está inmovilizado y encadenado, en esta última secuencia, que propone un inesperado efecto de paradoja temporal (a la vez parece y no parece que estemos en la misma dimensión de la primera escena, como si todo hubiera sido un *flashforward* soñado), Davis deja paso a un cantante más joven que él, al que la cámara no parece prestar especial atención pero al que escuchamos en *off* mientras empieza a cantar «Farewell», al tiempo que Davis abandona el local hacia un callejón frío e inhóspito. El joven cantante es Bob Dylan, y su aparición es una manera de proponer una interesante variación sobre el principio de la decepción artística: la corona sigue rodando, pero ya en la cabeza de otros.

6. EL MONÓLOGO: EL PENSAMIENTO HECHO PALABRA

«La ascensión» («The Climb»), episodio 3.6 de *Juego de tronos (Game of Thrones)*, adaptación televisiva de la saga de G. R. R. Martin, se cierra con un parlamento del sagaz Petyr Baelish, *Meñique* (Aidan Gillen), en el que reflexiona sobre el destino universal del ser humano en su obligado anhelo de ascensión: «El caos no es una fosa, es una escalera. Muchos intentan subirla y fracasan, y nunca podrán hacerlo de nuevo, pues la caída los destruye; pero otros, si se les deja subir, se aferrarán al Reino, o a los Dioses, o al Amor... Espejismos: sólo la escalera es real. La ascensión es todo lo que existe.» Baelish, uno de los grandes filósofos encubiertos de *Juego de tronos*, dispone del eunuco Lord Varys (Conleth Hill) como eventual interlocutor, pero la palabra abandona el escenario palatino en el que están hablando, y se eleva y funde con distintas imágenes de otras figuras y situaciones de la serie, hasta culminar con la ascensión literal de Jon Snow (Kit Harington) y la aguerrida Ygritte (Rose Leslie) al muro de hielo que limita las tierras del Norte. Las palabras de Baelish se desvinculan del espacio concreto en que han sido pronunciadas para formar un discurso globalizador, dirigido a los espectadores y relacionado con todos los personajes.

Este vigoroso parlamento, eminentemente filosófico, que cierra el capítulo con trascendente solemnidad, utiliza uno de los mecanismos verbales que Harold Bloom ha sabido explorar mejor en la organización retórica de los dramas shakespearianos, quizá la quintaesencia literaria del dramaturgo: la construcción de una conciencia que medita, que habla mientras piensa, y se escucha a sí misma. En la virtuosa y concluyente meditación oral de Baelish, *Juego de tronos* actualiza, también en lo que se refiere al uso de las palabras, la fecunda solidez del legado shakespeariano.

EL DISCURSO DE LA CONCIENCIA

En este discurso final sobre la relación entre la escalera simbólica y la felicidad, Petyr Baelish no hace más que dejarnos gozar de uno de los mayores regalos que el teatro shakespeariano ha ofrecido a la cultura universal: la manifestación de un pensamiento dinámico en medio del entramado de la ficción. Shakespeare, por encima de todo, es un maestro de la palabra, y sus personajes, por mucho que acostumbremos a verlos en acción, son pensadores incansables. En el

uso de la palabra, desarrollan una conciencia perspicaz e ilimitada que se objetiva en escena.

Por supuesto, el primer marco para la expresión de este exceso de pensamiento es el soliloquio [31], que alcanza su manifestación más exquisita en los siete monólogos que atraviesan *Hamlet* de principio a fin. Este recurso, de clara raíz teatral, es sistemáticamente eludido por la ficción audiovisual, que por lo general sólo otorga a sus personajes la posibilidad de explorar públicamente sus estados de ánimo a través de las canciones que incorpora, por convención genérica, el cine musical. Podría llegar a pensarse, más allá de esta licencia tan codificada, que el monólogo discursivo y filosófico, por su carácter densamente centrípeto, es un tabú para el cine y la televisión. Muy al contrario, sin embargo, el pensamiento de los grandes personajes de la ficción audiovisual tiende a hacerse presente a partir del recurso, también shakespeariano, de la meditación comunicada a un interlocutor, tal como hemos visto en el ejemplo de *Juego de tronos*. Es posible que Hamlet hable tan sólo para sí mismo, pero cuando el nihilista Macbeth, tras el suicidio de su esposa, pronuncia su célebre monólogo de la vida como cuento absurdo «lleno de ruido y de furia», tiene por oyentes a los soldados y centinelas del castillo que gobierna, sin que flaquee por ello la intensidad filosófica de su discurso. Otros ejemplos claros son el melancólico Jacques de *Como gustéis* mientras explica a los visitantes del bosque de Arden las siete edades del hombre, el Mercutio de *Romeo y Julieta* recreando para Romeo el mundo onírico de la reina Mab, o la metamorfoseada Caterina, al final de *La fierecilla domada*, dando consejos al resto de las mujeres sobre cómo deben comportarse con sus esposos.

Encontrar un espacio conversacional donde pueda tener lugar la interrupción de la acción para que podamos atender a la dimensión de la palabra será, en definitiva, un recurso factible y conveniente para que el procedimiento se adecue a convenciones mínimamente realistas. De nuevo, estas interrupciones vindican la autonomía del *momento* sobre las exigencias de la *trama*, y suponen espacios de libertad creativa que la ficción audiovisual nunca desestima. Se trata de procurar una pausa dinámica que no suponga tanto un desmantelamiento del interés como un giro liberador hacia espacios dramáticos o reflexivos que no están en la escena, pero que la palabra implanta en la imaginación del público.

A menudo son los villanos carismáticos quienes nos regalan intervenciones en las que vuelcan su filosofía amoral, o se rememora el pasado que los llevó a emprender un camino donde los escrúpulos estaban ausentes. *Agente especial (The Big Combo,* 1955), una de las obras maestras de la serie B de Hollywood, asigna al invulnerable *capo* mafioso conocido como Mr. Brown (Richard Conte) uno de esos

monólogos de afirmación maligna en su defensa del odio como factor determinante para la acción, y como sentimiento privilegiado que no todo ser humano puede asumir con la misma y despreocupada falta de escrúpulos. De una manera no menos desinhibida, *Máscaras (Masques*, 1987), el thriller hitchcockiano de Claude Chabrol, regala al gran Philippe Noiret un monólogo final en el que un presentador de televisión amoral, sabiendo que la policía está a punto de detenerlo, aprovecha la emisión en directo del que será su último programa para desvelar ante la audiencia su verdadera personalidad y asumir una absoluta falta de remordimientos que, si bien lo condenará jurídicamente, también es el fruto de un instante de sinceridad, ya caídas todas las máscaras a las que hace referencia el título del film.

A veces estas expresiones de malignidad poseen voluntad inductiva y buscan una transferencia en el destinatario. Sam Mendes, acostumbrado a montar a Shakespeare en los escenarios, y el dramaturgo John Logan saben perfectamente lo que se hacen cuando, en *Skyfall* (2012), proporcionan a Javier Bardem (y al malvado Némesis de Bond al que interpreta) un extraordinario *morceau de bravure* al filmar a este gemelo negativo del héroe en un larguísimo plano secuencia en el que lo vemos avanzar desde el fondo al primer término, postulándose como un inequívoco bastardo shakespeariano fascinado por su propia voz y por su exceso de lucidez, mientras invita mefistofélicamente al esposado 007 a incorporarse a su lucha contra M.

Pero si hay un monólogo cinematográfico que pueda aspirar a convertirse en la mejor encarnación contemporánea de los oradores malvados de raíz shakespeariana, ése no es otro que el que pronuncia el coronel Kurtz (Marlon Brando) en *Apocalypse Now*. Kurtz es una creación fascinante de Joseph Conrad, uno de los escritores más devotos (y deudores) de Shakespeare en el terreno de la literatura de aventuras. Y Conrad transforma a Kurtz en un desertor refugiado en la jungla, donde se convierte en caudillo de un grupo de nativos, pero también en figura oracular, nietzscheana, situada más allá de toda convención moral. Su encuentro con el oficial que ha venido a llevárselo, Marlowe (Willard en la película: Martin Sheen), permite al personaje expresar oralmente una filosofía orgullosa de haberse independizado de los mandos militares a los que servía, y genera en Marlowe un irrefrenable sentimiento de fascinación. La puesta en escena de Francis Ford Coppola sirve magistralmente a este interludio. La espectacularidad panorámica que el film ha mantenido hasta ese encuentro se transforma en un juego de primeros planos en penumbra centrados sobre todo en la figura de Kurtz, todo ello apelando a la importancia de la palabra como conductora excepcional de esta culminación insospechada del relato.

A menudo, la lucidez máxima de estos monólogos se expresa en el ámbito de una gran catástrofe. En *El rey Lear*, los erráticos exiliados, por completo a la intemperie, que protagonizan la gran escena de la tempestad, adquieren una extraordinaria lucidez precisamente al enfrentarse a una naturaleza convertida a su vez en espejo de un mundo que les ha hecho ser testigos de las máximas crueldades. Cuando, a la mitad de *París, Texas* (1984), el director Wim Wenders ralentiza su *road movie* vectorial con el retrato de un desconocido, que pronuncia un alucinado discurso sobre el fin del mundo en el puente de una autopista, hace que ese hombre adquiera una condición oracular, inscrita en la frontera social de la catástrofe, no tan distinta de la que se respira en los parlamentos desesperados de *El rey Lear*.

El actor Matthew McConaughey, en la piel del policía Rust Cohle, protagonista de la primera temporada de la serie de HBO *True Detective*, se convierte así en una de las grandes manifestaciones televisivas de esta conciencia objetivada. El guionista Nic Pizzolatto y el director Cary Fugunaga convierten a Cohle en un hombre devastado por una terrible experiencia familiar (la muerte de su hija) y por la constante presencia del crimen y el horror en su tarea profesional. Por ello convierte sus conversaciones con su colega Marty Hart (Woody Harrelson) en habituales plataformas expresivas para la expansión de un pensamiento firmemente asentado en el sentimiento barroco de la *vanitas*. «Creo que la conciencia humana es un trágico error de la evolución», le espeta a Hart en una de sus reflexiones en el interior del coche policial presente en tantos momentos de esta *buddy movie* extrañamente paralizada por el poder de las palabras. «Nos volvimos demasiado conscientes de nosotros mismos», añade, casi evocando el exceso de conciencia hamletiana que él mismo demuestra poseer, y que lo lleva a reconocer que no tiene el coraje suficiente para quitarse la vida, como si formulara una última *coda* a las reflexiones del príncipe danés sobre el suicidio en el monólogo fundacional que empieza con las palabras «To be or not to be». El recurso sistemático a estas interrupciones de la acción mediante la alocución del pensamiento desencantado de Cohle supone una verdadera ruptura respecto al modelo genérico en el que parece inscribirse *True Detective* y la sitúa en una provocativa dimensión dramática: aquella que convierte el caso investigado en un *macguffin* de importancia relativa, destinado sobre todo a acoger la materia filosófica que alimenta al guión.

EL DISCURSO DE PROPAGANDA

El uso de la palabra como instrumento de persuasión en el marco de una ficción dramática es otra de las grandes conquistas

shakespearianas en la búsqueda de una innegable modernidad. El carácter público de estas estrategias encuentra un ejemplo canónico en el centro de *Enrique V*, donde el dramaturgo situó con brillantez uno de los discursos de propaganda más influyentes de la literatura occidental: la arenga a los soldados del ejército inglés (los elegidos *happy few*, los eufóricos *band of brothers)* que, sólo un minuto después, emprenderán una batalla decisiva contra los franceses en los alrededores de la ciudad de Azincourt. La exhortación va acompañada de un prodigio de retórica persuasiva que sabe identificar un deseo colectivo de eternidad y gloria, y que aniquila toda cautela por la debilidad del grupo, en contraste con las más nutridas tropas del ejército francés. La clave retórica de este discurso es la equiparación *horizontal* entre el monarca y su pueblo, un despliegue de humildad quizá producto de la visita al campamento de su propio ejército que, camuflado como un soldado más, ha efectuado el rey la noche anterior. Laurence Olivier, que debutó en la dirección fílmica con la adaptación de este texto, en los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial, y con la perspectiva de la invasión aliada del continente, calibró su poder propagandístico y concluyó que ese discurso del rey sería uno de los puntales expresivos de su propuesta. Al filmar la encendida y solidaria alocución en un plano en movimiento que congrega alrededor del monarca a todo el grupo de soldados, mientras él camina solo en el centro, Olivier otorgó a la necesidad propagandística una plataforma visual idónea que, por otro lado, desde una perspectiva política menos coyuntural, tampoco despreció Kenneth Branagh en su posterior adaptación fílmica.

Pero eso que Olivier experimentaba a través de la palabra literal de Shakespeare, no era tan distinto de lo que otros cineastas comprometidos con la lucha aliada estaban explorando mediante otros dispositivos retóricos, en clara sintonía con la lección del dramaturgo inglés. Tres años antes de *Enrique V*, el productor Walter Wanger requirió la ayuda del guionista Ben Hecht para escribir el discurso radiofónico que debía pronunciar el periodista comprometido Johnny Jones (Joel McCrea) al final de *Enviado especial (Foreign Correspondent*, 1940), de Alfred Hitchcock. El discurso en cuestión debía conseguir un gran nivel de implicación y compromiso por parte de la audiencia norteamericana, su conversión en un grupo unitario respecto a la necesidad de reacción en favor de los valores democráticos.

En paralelo al film de Hitchcock, la dramaturgia cómica de *El gran dictador (The Great Dictator*, 1940), de Charles Chaplin, se catapulta hacia una secuencia final insólita en su transparencia persuasiva. Chaplin, hasta aquel momento, se había mostrado siempre contrario al uso de la palabra en la ficción fílmica. Sin embargo, consciente de que el mundo democrático se enfrentaba a la mayor amenaza de su

historia moderna, cedió a su protagonista (un barbero judío al que confunden con el dictador Hynkel, claro trasunto de Hitler, situación de la cual proviene la comicidad del film) un micrófono desde el que trascender el marco de la ficción y dirigirse a los espectadores con una contundencia retórica que contamina sentimentalmente ese fragmento. No obstante, Chaplin, exacerbando hasta la hipérbole una estrategia que también aparece en las versiones fílmicas de *Enrique V*, desplazó el poder visual del emisor hacia el receptor, consiguiendo una de las soluciones más fértiles en lo que se refiere al traslado del discurso shakespeariano al cine: la designación de un destinatario, mediante el montaje, en el que el público se pudiera reconocer. Ese destinatario, en el film de Chaplin, no está presente en el espacio del discurso. Y se trata de la heroína encarnada por Paulette Goddard, sobre cuyo rostro, mediante corte, se concentra la intensidad de la energía solidaria y esperanzada que provoca la arenga radiofónica: si hay que ganar la batalla, la primera victoria deberá conseguirse en el rostro de quien escucha.

Aunque amplificado por esa tribuna presidida por un gran micrófono, en *El gran dictador* el uso de la palabra desempeña la misma función que le otorga Ernst Lubitsch en otro gran film antinazi producido en Hollywood durante la guerra: *Ser o no ser (To Be or not to Be*, 1942). Si el discurso de *Enrique V* se organiza claramente a propósito de un ataque inminente, el que utiliza Lubitsch pasa por la retórica de la defensa. Se trata del irresistible monólogo del judío Shylock en *El mercader de Venecia* –«Si nos pinchan, ¿no sangramos?»– que un miembro de la compañía de actores que aparece en la película, obligada a un acto de heroísmo en plena ocupación de Polonia, declama contra los nazis en el último tramo del relato. La capacidad paralizadora del discurso busca de nuevo la máxima eficacia en la idea de solidaridad: la equiparación emotiva entre el emisor y su audiencia.

La búsqueda de esta horizontalidad persuasiva encuentra en los discursos presidenciales del cine norteamericano una de sus grandes cristalizaciones modernas. Ya la utiliza John Ford en *El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln,* 1939), su *biopic* de los primeros años como abogado del presidente en cuestión, donde el corte entre el rostro del futuro presidente y quienes lo escuchan, correlatos objetivos del propio público, brinda otra vez la solución definitiva para la plasmación del circuito solidario. Aaron Sorkin utilizará este modelo en los diferentes episodios «con discurso» de *El ala oeste,* articulados según la estrategia de convertir al pueblo americano en un grupo de *band of brothers*, de manera que el altavoz no interfiera en la búsqueda de un discurso democrático basado en una horizontalidad irrenunciable.

En lo que se refiere a esta captura de la palabra casi confidencial, de

tú a tú, el momento privilegiado de *El ala oeste* aparece en un episodio no previsto inicialmente en la *biblia* dramática, que Sorkin escribió al vuelo, a consecuencia del trauma colectivo que supusieron los atentados a las torres gemelas del 11 de septiembre de 2001. Titulado «Isaac and Ishmael», ese capítulo se emitió el 3 de octubre de 2001, tres semanas después de los ataques, a la vez inaugurando la tercera temporada de la serie y excluyéndose abiertamente de la cronología serial.

Aprovechando una visita escolar a la Casa Blanca, «Isaac and Ishmael» plantea un debate sobre las diferentes posibilidades de reacción que puede mostrar el gobierno americano ante los atentados terroristas, convergiendo todo ello en una remembranza emotiva y conciliadora sobre los orígenes bíblicos del conflicto entre judíos y musulmanes que a su vez culmina en los labios de la esposa del gran mandatario (Stockard Channing) y en otro moderado parlamento, el de su ayudante Josh Lyman (Bradley Whitford). El montaje de los rostros de los escolares expectantes, oyéndolo todo, tiene que ver con una designación del Otro como *persona*, como integrante de pleno derecho del conjunto de la *humanidad*. La retórica no puede ser, pues, la de *Enrique V*, pero sí se conserva la clave del discurso monárquico de Shakespeare: la conversión de la audiencia en una gran familia, destinataria de una misteriosa solidaridad que emana fluidamente de quien ostenta la palabra.

El explícito título *El discurso del rey (The King's Speech*, 2010) representa a un film que ha convertido la construcción del discurso persuasivo en su propio nudo dramático. El guión se centra en la difícil superación del síndrome de tartamudez que el monarca inglés Jorge VI (Colin Firth) pudo llevar a cabo gracias a la colaboración de su fonoterapeuta, Lionel Logue (Geoffrey Rush). El ascendente shakespeariano de este aprendizaje se hace explícito a cada momento. Logue, un australiano excéntrico sin titulación pero con extremo talento para su trabajo, juega con su familia a hacer representaciones de *La tempestad*, como una especie de Próspero conciliador que hubiera interiorizado el famoso parlamento final de la despedida del mago recluido en la isla mágica. Y, para demostrar al futuro monarca que es capaz de hablar sin vacilaciones, lo obliga a pronunciar y grabar un impecable recitado del monólogo hamletiano «To be or not to be». Mientras tanto, con el fin de que no se oiga y caiga en una crisis, le pone unos cascos conectados a una grabación sonora de la ópera de Rossini *Las bodas de Fígaro*. La autonomía de la palabra shakespeariana sobrevuela el film como un estímulo irrebatible sobre el cual articular el proceso de sanación. La culminación no puede ser otra que un discurso patriótico, emitido por la radio al pueblo de Inglaterra en los albores de la Segunda Guerra Mundial. El patrón

propagandístico de *Enrique V* rebrota en este histórico parlamento final, que ratifica la vigencia del modelo a la hora de provocar un efecto de proximidad solidaria entre el monarca y su pueblo.

LA PALABRA MANIPULADORA

Si *Enrique V* supone la manifestación más refinada de una retórica discursiva basada en el acercamiento abnegado entre el dirigente y su pueblo, *Julio César* explora una variante del discurso, más sutilmente manipuladora, que se ha convertido en otro referente de la cultura oral. Asesinado César por el grupo de conspiradores encabezado por Casio y Bruto, el gran amigo del difunto, Marco Antonio, pide dirigir al pueblo unas palabras conmemorativas en memoria de aquél, asegurando que no comprometerá ni inculpará a quienes han perpetrado el crimen. La honradez intelectual de Bruto, persuadido ingenuamente de que la ejecución «justa» de César no debe comportar más divisiones entre la ciudadanía, le permite convencer al resto de los conspiradores (y muy especialmente al suspicaz Casio) de que Antonio bien merece este momento de solemnidad conmemorativa en el púlpito y él mismo le cede la palabra tras haber realizado un primer discurso justificando el acto sangriento. Las palabras de Antonio suponen un revulsivo que agita a la ciudadanía, pero que no se basa en la confrontación directa con los adversarios, sino en una cínica apelación a la sabia honradez de Bruto y Casio, asimismo confrontada con la generosidad del recién asesinado César para con su propio pueblo. El irreconciliable contraste entre ambas posiciones decanta la opinión de la masa de oyentes hacia Antonio, que, con una frase repetitiva, persistente y en el fondo hipócrita («Pero Bruto dice que César era ambicioso, / y Bruto es un hombre honorable»)[1] acaba fulminando, paradójicamente, toda posible continuidad del poder a favor de ellos.

La ambigüedad de Shakespeare en esta obra, como siempre, es tan rica y transversal que Antonio y Bruto pueden ser tratados por igual, como criaturas dramáticas a las que nunca falta la razón. Pero el dramaturgo demuestra que Antonio juega en mayor medida con cartas marcadas, necesarias sin duda para conseguir su difícil victoria, en su complicidad con los *de abajo*, contra un discurso legitimador que viene *de arriba*. Estas estrategias, próximas a las que utiliza en la campaña para ganar en las primarias (y después en las elecciones presidenciales) el candidato hispano de *El ala oeste* (quién sabe si concebidas como el laboratorio de pruebas que permitiría la persuasiva victoria de Barack Obama sólo tres años después), colocan a Marco Antonio, y sus usos del verbo, en un estadio preferente a la hora de establecer mecanismos dramáticos con los que construir

figuras modernas de la persuasión, de las que los debates de candidatos en época de elecciones son un ejemplo claro. Así, la movilidad actual de los oradores televisivos entre el público del plató fue utilizada, en el célebre debate de candidatos que se emitió en directo en la sexta temporada de la serie, como una estrategia de los protagonistas para encontrar calidez y proximidad entre la audiencia.[2]

La construcción de un discurso que, aparentando querer decir una cosa, plantea la contraria (ésa es la estrategia de Antonio en *Julio César)*, encuentra una reveladora plasmación fílmica en *El lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street*, 2013). De hecho, su director, Martin Scorsese, ha construido toda una filmografía centrada en personajes obsesivos y a la vez carismáticos, cuya radiante energía posee inequívocos acentos shakespearianos. Pero entre ellos, el Jordan Belfort (Leonardo Di Caprio) de *El lobo de Wall Street* supone un capítulo aparte, sobre todo por la extraordinaria fascinación que emana de su capacidad oratoria. Inspirado en el libro autobiográfico del propio Belfort, corredor de bolsa neoyorquino salido de la nada que, a lo largo de los años ochenta, consiguió hacerse un hueco entre los tiburones de las finanzas, el film explora el modo en que los procedimientos fraudulentos de Belfort se basan en su extraordinaria capacidad persuasiva, tanto al teléfono (con hipotéticos clientes) como en su oficina, entre sus compañeros de trabajo, a los que somete a arengas manipuladoras dignas de un telepredicador adrenalínico. La palabra, pues, en *El lobo de Wall Street*, es condición necesaria para la evolución dramática. El discurso oral, acompañado por una gestualidad extenuante, que hipnotiza y desarma a la audiencia, se convierte en un instrumento indispensable para la obtención del poder. El momento culminante de esta demostración pública de talento autopublicitario tiene lugar cuando, en los peores días de crisis de la empresa, Belfort inicia un estudiado y muy tendencioso discurso de despedida que, exactamente como el de Marco Antonio, acaba provocando el efecto contrario: una reacción de sus compañeros que lo *obliga* a quedarse.

Al final del film, Belfort lo perderá todo excepto sus dotes persuasivas. Aunque finalmente es detenido por el FBI, la película muestra, en un epílogo malicioso, de qué manera el *broker* impenitente, tras haber salido de la cárcel, sigue siendo el maestro de hipotéticos nuevos corredores de bolsa, ahora trasladado a Nueva Zelanda, donde imparte un seminario que supone un nuevo manifiesto de su capacidad para la oratoria publicitaria. El film, que no juzga a su protagonista, sino que se limita a mostrarlo en toda su exuberante actividad vital, se convierte así en un impagable testimonio demostrativo de la relación entre poder y palabra que se establece, inevitablemente, en los complejos laberintos de la ascensión social.

Pero si existe un ejemplo contemporáneo de la utilización persuasiva de la palabra en un producto audiovisual, debe localizarse en *Mad Men*, creada por Matthew Weiner y centrada en el mundo de las empresas publicitarias. Don Draper (Jon Hamm), su protagonista, destaca a lo largo de la serie como brillante poseedor del don más preciado en su ámbito laboral: la capacidad de persuasión. Cada episodio de *Mad Men* supone, al fin y al cabo, un reto comunicativo: el héroe debe encontrar estrategias para convencer a sus clientes (que representan el primer público potencial de una campaña) de la idoneidad de su opción. Y lo hace con la misma convicción seductora que esgrime en el terreno de los asuntos personales a la hora de exhibir su personalidad donjuanesca. La seducción carnal y la seducción social son, para Don Draper, las dos caras del mismo proceso de conquista y ascensión. Pero mientras la primera le supone una acumulación de incertidumbres, en la agudeza verbal de la segunda encuentra el reducto reafirmador de su personaje. Draper domina los discursos verbales como un expertísimo manipulador. Y, al explorar su potencia persuasiva, actualiza el mismo legado de los grandes discursos seductores de la oratoria clásica que hemos extraído del terreno de la política.

La primera manifestación de la capacidad persuasiva de Draper se produce en el episodio piloto, en la oficina de la agencia donde ejerce de creativo reputado, cuando debe organizar una campaña para los directivos de la empresa de cigarrillos Lucky Strike, desanimados y paralizados por las últimas acciones gubernamentales que han hecho públicos los peligros del tabaco para la salud. La cristalización de las habilidades retóricas de Draper se produce a partir de una estrategia de confrontación y contraste que podría evocar la competición entre los discursos de Bruto y Antonio: Peter Campbell (Vincent Kartheiser), el ambicioso director de cuentas que quiere superar a Don, aprovecha su inesperado silencio para impostar, ante los representantes de Lucky Strike, un discurso que acepta los efectos perjudiciales del tabaco para enfrentarse a ellos, algo que no acaba de estimular a los potenciales clientes. Draper, que parece despertar cuando éstos están a punto de abandonar la oficina, da la vuelta a la situación con un discurso que ignora la negatividad de la campaña gubernamental (que afecta, al fin y al cabo, a todas las compañías tabaqueras) para afrontar, sin más complejos, la singularidad de la marca. «La publicidad se basa en una cosa: la felicidad. ¿Y saben qué es la felicidad? La felicidad es el aroma de un coche nuevo, es no tener miedo. Es un cartel luminoso en el camino que nos asegura a gritos que lo que hacemos no tiene nada de malo.» Mediante este deslumbrante ejercicio de seducción, Draper se consolida como un maestro de la retórica, en un espacio de competencia del que siempre sale bien librado.

Como ya hemos anunciado en el caso de *Los Soprano*, la sesión de terapia es una situación dramática muy presente en el cine contemporáneo, y particularmente en las obras seriales. En parte, la múltiple visibilización de este recurso se debe a la consolidación de un hecho inductor anterior, la enfermedad degenerativa de los protagonistas, un recurso de activismo serial que se ha puesto en marcha a partir de los modelos experimentados en *Breaking Bad*, donde el conocimiento de la enfermedad por parte del protagonista funciona como un mecanismo de liberación, hace emerger una personalidad inversa que hasta aquel momento permanecía oculta y que le proporciona carácter. En estos casos, y en otros modelos argumentales, la sesión terapéutica se convierte en una oportunidad para el monólogo, para la reflexión de quien asiste a ella, para hacer sentir ese instante en que los personajes se aperciben de que piensan, o de que piensan que piensan. La serie israelí *En terapia (Be Tipul)* se basa en esta situación única: todo ocurre en la oficina de un psicoanalista que acoge cada día de la semana a un paciente distinto, que a su vez despliega su mundo interior en un proceso de autorreflexión verbalizada que se ampliará hasta la cita siguiente, siete días más tarde.[3] En cualquiera de sus versiones nacionales, *En terapia* se convierte en una serie conceptual y formalmente abstracta, que consigue crear un mecanismo de ficción perfectamente adecuado para la instalación del monólogo, y en el que la palabra del terapeuta se ve negada sistemáticamente, aunque muchas veces sea reclamada por el paciente, pues destruiría el mecanismo asimétrico en el que se basa el dispositivo psicoanalítico. No se trata de un diálogo, sino de un monólogo con un interlocutor que escucha. Es el mismo estilo empleado por el escritor Claudio Magris en un afinado monólogo en el que una figura femenina, inspirada en su mujer muerta, explica al director del hospital psiquiátrico donde está recluida las razones por las que quiere quedarse allí y no volver a casa, acompañando al hombre, al poeta, que la ha ido a rescatar. Esta Eurídice moderna acaba su razonado discurso ante un terapeuta invisible con la frase que da título a la pieza: «Así que usted comprenderá.»

En el ámbito de la ficción audiovisual, en la película de John Huston *Dublineses (The Dead*, 1987) aparece un poderosísimo monólogo de confesión que no es otra cosa que una traducción a la escena dramática de las mismas palabras ideadas por James Joyce en el célebre cuento que inspira la película: Gretta Conroy (Anjelica Huston), sorprendida y estimulada por una canción oída en la fiesta a la que ha asistido con su esposo Gabriel (Donal McCann), confiesa a éste una experiencia de enamoramiento juvenil que se ha convertido, en realidad, en la gran pasión soterrada de su vida. Este parlamento

evocador tiene, además, una función inductora retardada, pues genera otro monólogo prodigioso, el que concluye la película, con la voz *over* de Gabriel sobre el paisaje nevado que contempla desde su ventana, todo ello de poderoso aliento hamletiano: «Uno tras otro seremos sombras. Mejor pasar atrevidamente hacia el otro mundo, en la gloria total de una pasión, que desvanecerse y pudrirse, deprimidos, con la edad...»

Pero la confesión también está relacionada con la revelación de secretos, y por tanto mantiene un fuerte lazo de unión con la historia de la sexualidad. Teniendo muy presente el recuerdo de su personaje en *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, film igualmente basado en la relación entre terapeuta y paciente, Liv Ullmann estableció una única situación dramática en su film *Infiel (Trolössa*, 2000), que dirigió a partir de un guión del propio Bergman: una mujer recuerda, junto a su ventana, sus avatares sentimentales y los motivos de la ruptura de su matrimonio por culpa del adulterio. Este largo monólogo, sólo interrumpido por algunos *flashbacks* no siempre necesarios, se confronta con la figura del que escucha, un escritor (Bergman, encarnado por Erland Josephson) que funde en un solo personaje la figura del oyente y la del transcriptor. Su función no es curarla, sino escucharla, ocupar el lugar del espectador para conocer sus razones, hacernos sentir que todo lo que explica se convierte en irreversible en el momento en que se pronuncia en voz alta.

También Lars von Trier utiliza este dispositivo del *flashback* de contenido sexual en *Nymphomaniac* (2013), un film que, a la manera de *Infiel*, podría considerarse un largo monólogo de la protagonista, Joe (Charlotte Gainsbourg), en el que explicara a Seligman (Stellan Skarsgard), el hombre que la ha recogido herida de la calle, todo el abanico de sus experiencias sexuales desde la adolescencia, transitando por diferentes estados de ánimo. Las confesiones de Joe a Seligman, nombre que coincide con el de un famoso psicólogo especializado en depresiones, se mueven entre el placer y la promiscuidad banal para llegar al dolor, el sufrimiento, la culpa y la insatisfacción absoluta, que conducen a la violencia y al castigo. Como en todo buen film sadiano, la pulsión de muerte está constantemente presente, como placer y como amenaza. Con sus dos partes, una más luminosa, otra decididamente oscura y trágica, *Nymphomaniac* confirma un hecho que atraviesa el asunto del erotismo en el cine: como dice Foucault, la historia de la sexualidad es, sobre todo, la historia de su confesión [43].

LA MAGIA DE LA EVOCACIÓN ORAL

No todos los relatos evocadores son confesiones. A veces, un

personaje puede narrar un hecho que se limita a tener una vaga relación con el argumento de una película o, en cualquier caso, otorgar un sentido a un detalle del mismo. Mientras la confesión tiende a ser de carácter centrípeto en relación con los conflictos de la historia, este otro relato meramente evocativo puede constituir más bien un momento centrífugo de distracción. La raíz shakespeariana del cine de Welles lo ha explorado desde *Ciudadano Kane*, en una secuencia que podría tener reminiscencias del ejemplo de *Dublineses* pero que en absoluto está planteada como una confesión. Se trata del momento en que el viejo amigo de Kane, Mr. Bernstein (Everett Sloane), transmite al periodista Jerry Thompson (William Alland) la rememoración de un recuerdo de juventud completamente ajeno a los intereses del investigador, centrados en el misterioso «Rosebud» de Kane: el súbito enamoramiento que experimentó el propio Bernstein en una ocasión, durante el intercambio de pasajeros de un transbordador, por una muchacha con una sombrilla blanca, a la que nunca pudo ya quitarse de la cabeza a pesar de no haberla visto en ninguna otra ocasión. Es un momento de respiro en la indagación, pero acaba constituyendo uno de los más pregnantes del film, a la vez que supone la humanización radical de un personaje que, gracias a este momento de plenitud oral, y sin que vuelva a tener ninguna oportunidad semejante para adquirir protagonismo, conquista un nivel de interés superior en el curso del relato.

Lo imperdonable de estas evocaciones orales es que rebajen la atención del espectador. Esa condición ha sido plenamente asumida por Quentin Tarantino en sus películas, llenas de rememoraciones puntuales. Gracias a ellas, Tarantino encuentra un equilibrio asimétrico en el curso de las ficciones, un contrapunto a la movilidad que basa su eficacia en la gran capacidad del director y guionista para la articulación dramática, con un punto humorístico, de la palabra. En *Pulp Fiction*, el monólogo en que el capitán Koons (Christopher Walken) explica al pequeño Butch Coolodge (el personaje que, de adulto, encarnará Bruce Willis) la historia del reloj de oro que recibió de parte de su padre muerto en Vietnam, y que ha acompañado a las tres generaciones de los Coolodge en las diferentes guerras que atravesaron el siglo XX, es un perfecto y célebre ejemplo de la estrategia de la deriva verbal. Sirve, ciertamente, para otorgar un valor especial al objeto que obligará a Butch, muchos años más tarde, a moverse y arriesgar la vida para recuperarlo. Pero, en sí mismo, se trata de un relato autónomo, marcado por ciertas singularidades extravagantes (la cíclica obsesión familiar por llevar el reloj a todas las batallas y conservarlo siempre, el recurso del padre –y, una vez muerto éste, de su compañero Koons– respecto a esconderlo en el interior del recto durante su cautiverio en Vietnam) que lo

particularizan hasta convertirlo en una isla de mera oralidad evocadora que interrumpe, momentáneamente, la acelerada historia de violencia que recrea el film.

El poder de esta palabra evocadora permite construir la imagen en el oyente, por mucho que ésta no llegue a visualizarse. Ése es el don taumatúrgico de la literatura, que en Shakespeare llega a su cima, y que los grandes escritores y guionistas deben asumir como reto cada vez que quieran extraer de la imaginación de sus lectores y oyentes el peso específico de la visión. Al final de *Smoke* (1995), Paul Auster y el director Wayne Wang proporcionaron un ejemplo formidable al respecto que, además, obtiene su retorno autodemostrativo en los títulos de crédito finales. El estanquero Auggie Wren (Harvey Keitel) relata y regala al escritor Paul Benjamin (William Hurt) su historia personal acerca de cómo consiguió la máquina fotográfica con la que cada día retrata la esquina en la que está su tienda. La historia, cuyo centro se sostiene en un larguísimo primer plano de seis minutos sobre el rostro de Wren mientras habla, es capaz de llegar, en toda su evocadora potencia oral, tanto a Benjamin como al público. Y, en el delicioso epílogo que acompaña a los créditos, podemos contemplar al escritor tecleando esa maravillosa historia en su máquina de escribir, en imágenes que encabalgan con fragmentos visualizados, como si respondieran a su propio recuerdo. Benjamin no puede haber sido testigo directo de lo que escribe, pero la correspondencia entre su cuento y la secuencia de las cosas tal como le sucedieron a Wren ratifica de manera sublime la capacidad del *verbo*, cuando realmente tiene altura literaria, para transfigurarse en *visión*.

EL SOLILOQUIO DEL CINEASTA

Aunque, en la dramaturgia isabelina, la noción de autor no tiene aún las connotaciones que la modernidad hereda del romanticismo, y resulta estéril intentar extraer de los parlamentos shakespearianos algún indicio razonable del pensamiento del dramaturgo, su presencia funcional en el interior de las obras despunta en el uso eventual del coro preliminar que, a modo de presentador, da la cara por el artífice del texto. Lo vemos aparecer, preparando la atención de la audiencia, en *Romeo y Julieta* o en diversos dramas históricos sobre la monarquía inglesa. En una inclasificable obra de madurez, *Pericles,* la conciencia de encarnación de la figura autoral resulta aún más marcada, pues la figura introductoria (que reaparece en distintos momentos de tránsito para facilitar la comprensión de los hechos que han quedado en *off)* se autopresenta con el nombre del escritor John Gower, autor del poema *Confessio Amantis*, la fuente principal del drama. Aunque ocultándose tras un escritor previo, Shakespeare identifica claramente la dicción

prologuista con la personalidad creativa que mueve los hilos de la trama.

Esta función de la voz preliminar, en la que se entrevé a un autor en busca de estrategias para capturar la atención, o para hacer más comprensibles los hechos subsiguientes, ha sido utilizada a menudo por el cine, y se ha convertido en figura recurrente en la filmografía de algunos directores-guionistas. Es el caso de Billy Wilder, la mayoría de cuyas comedias se abre con una voz *over* que, mediante el humor y el contrapunto con las imágenes –como sucede en la introducción parisina de *Ariane (Love in the Afternoon*, 1951)–, busca la complicidad del público de cara al seguimiento hilarante de todo lo que vendrá después.

A veces, esta voz preliminar se transfiere a uno de los personajes, que se convierte en narrador. Es el caso de *Un americano en París (An American in Paris*, 1951), donde la voz introductoria queda finalmente encarnada, al final del prólogo, en uno de los amigos del protagonista, que acompañará al público en el seguimiento de la peripecia sentimental que centra la película. Este desdoblamiento entre presentador y protagonista cobra todo su sentido cuando el actor es también director, hecho muy frecuente en la labor creativa de algunos cómicos televisivos que articulan sus monólogos *stand up* sobre esta doble base de reconocimiento. Si el monólogo del personaje cómico es una de las estrategias para la captura de la complicidad en las obras de Shakespeare, desde la pionera reflexión del criado Lanza con su perro en *Los dos caballeros de Verona*, la decidida asunción de la voz humorística por el autor transformado en comediante es la base estructural de una serie como *Seinfeld*. Los abundantes parlamentos de su actor principal y coguionista, que cede su propio nombre al personaje, Jerry Seinfeld, encarnan, con su corrosiva intrascendencia, su visión del mundo decididamente nihilista.[4]

Pero el cine contemporáneo ha emancipado finalmente a la voz solitaria de toda deuda con el relato dramatizado, generando así un modo, normalmente estructurado desde la voz en *off*, que podríamos llamar «el soliloquio del cineasta». La voz personal de este último acompaña al comentario de sus propias imágenes y, de esa manera, consigue reforzar el carácter intransferible de su reflexión. Víctor Erice ha utilizado explícitamente el término «soliloquio» para explicar la forma narrativa escogida para su cortometraje *La morte rouge* (2006), una indagación en su memoria personal sobre su primera experiencia en una sala de cine, el Casino Kursaal de San Sebastián, donde vio un film de Sherlock Holmes que lo dejó por completo aterrado. Erice describe el recuerdo de esa sensación de horror ante aquellos muertos de la pantalla que él, con cinco años, no sabía situar en el territorio de la ficción, pues no encontraba diferencia entre lo que veía en el cine y

lo que sucedía en la realidad. La reacción tranquila del público le hizo entender que los demás tenían una clave, habían hecho un pacto con la pantalla que él desconocía.

El comentario en voz alta, como si se tratara de un apunte ensayístico sobre las características de cada imagen, está presente en los documentales de Pasolini sobre sus viajes a otros continentes en busca de un nuevo humanismo, especialmente en *Appunti per un 'Orestiade africana* (1970). En ese film, el cineasta reflexiona, en forma de soliloquio, sobre el mito de Electra y Orestes en el contexto africano, se pregunta sobre las posibles analogías entre el mito y el momento concreto del avance de una sociedad hacia una democracia aún incierta, y acaba estableciendo así una síntesis entre el África moderna y la atávica. La película ejerció una gran influencia en la forma de describir el encuentro con una sociedad distinta, y también demostró la fertilidad del monólogo del cineasta en contraste con sus reacciones ante lo inesperado.

Otro formato nacido de la experiencia del monólogo es el diario filmado, especialmente a partir de las obras meditativas de Jonas Mekas, particularmente en el film fundacional *Walden. Diaries, Notes and Sketches* (1969), que hicieron emerger una nueva caligrafía del yo. Sólo cuatro años más tarde, el cineasta israelí David Perlov emprendía un trabajo íntimo y crítico con el sistema tradicional del cine y la acción política en su país. Durante diez años, Perlov grabó su entorno más inmediato con su cámara de 16 mm, sus encuentros con otros cineastas y sus experiencias viajeras, comentando siempre sus imágenes con una voz que cuestionaba los modos de atrapar la realidad, los motivos de la elección de una imagen en lugar de otra, la belleza de las cosas pequeñas y otros acontecimientos más directamente políticos. Este material quedó inédito hasta que, rescatado y montado por su hija, acabó formando el *Diario (Diary,* 1973-1983) de David Perlov, consiguiéndose así una bellísima correspondencia entre la persistencia del yo del cineasta y su evocación fantasmática, pues este material fue descubierto cuando el cineasta ya había muerto.

Todas estas influencias han confluido en nuevas generaciones de cineastas que, a su vez, han establecido un nexo íntimo con el viaje exterior que acaba siendo interior. Por ejemplo, en *Guest* (2010), José Luis Guerín recorre el mundo con su cámara aprovechando todas las invitaciones a festivales que le hacen para presentar su film anterior, estableciendo así una reflexión sobre las diferentes maneras de encuentro con lo desconocido. En *Mapa* (2012), Elías León Siminiani analiza sus estados de ánimo y la naturaleza de cada imagen capturada a partir de un viaje a India y el posterior retorno a España, todo ello lleno de dudas y circunvalaciones sentimentales.

Esta utilización del monólogo autoral es una forma recurrente en algunas cineastas que utilizan habitualmente su voz, o la inserción de su propio cuerpo en el film, para dirigirse al espectador.[5] Agnès Varda lo viene haciendo desde sus inicios, casi a la manera de una marca de estilo, especialmente a partir del cortometraje *Salut les cubains* (1963). Por su parte, Chantal Akerman introduce una variable muy interesante en el uso del soliloquio en *News from Home* (1977), un film que recupera imágenes de la ciudad de Nueva York, donde ella había vivido precariamente entre 1971 y 1973, acompañadas de la voz de la propia directora leyendo las cartas que su madre le enviaba desde Bélgica durante aquel periodo. El film fusiona las voces de las dos mujeres en una sola, e introduce el formato de la carta leída como uno de los mecanismos del monólogo para evocar el lazo que une a la cineasta con la memoria del pasado y de los espacios vividos. Con voluntad similar de hacer presente la memoria del territorio, *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez, demuestra la capacidad evocadora del dispositivo de la propia voz para poner en contacto los recuerdos de infancia de la directora con la revisión adulta de un paisaje abandonado, que no obstante renace en el film mismo en forma de aquello que la propia cineasta expresa en su comentario en *off*: «Filmar un tiempo original, una génesis del mundo.»

Agnès Varda dispone de una explicación muy interesante acerca de por qué el cine realizado por mujeres utiliza de manera tan recurrente el monólogo autorreferencial: considera que, cuando las mujeres han podido dirigir, el cine ya estaba dominado por el punto de vista masculino, y por lo tanto las cineastas debían intensificar necesariamente su presencia física en el film para garantizar así una cierta identidad y sentido de la pertenencia. Es lo que Varda denomina «dejar una huella carnal».[6]

LAS ÚLTIMAS PALABRAS

Todos estos soliloquios tienen un valor de afirmación que, en las dramaturgias de Shakespeare, se concentra a menudo en las últimas palabras. En muchas de sus tragedias, lo que queda después de la batalla es la imperiosa necesidad de enterrar a los muertos, entre los cuales se encuentran los propios héroes. Por eso, con frecuencia, las últimas palabras tienen algo de epitafio conmemorativo, como los elogios que, una vez difunto, recibe Hamlet durante su entierro. Es un mecanismo que el cine, más sintético en comparación con los elogios fúnebres isabelinos, ha acomodado a personajes que ocupan la posición del testigo. Es el caso de la amante del capitán Quinlan, magnéticamente encarnada por Marlene Dietrich, al final de *Sed de mal*, cuando rememora al policía corrupto, que acaba de morir, con

una breve afirmación: «Era un hombre como ningún otro, no importa lo que digan los demás.»

El parlamento final del príncipe al final de *Romeo y Julieta* se produce tras la lógica reconciliación entre las dos familias enfrentadas, testigos trágicos del destino fatal de su enemistad. Este discurso, que acaba con una sentencia conclusiva («pues nunca hubo historia más dolorosa / que esta de Julieta y su Romeo»), resulta inapelable y no deja lugar a nuevos acontecimientos.[7] En la versión cinematográfica de Baz Luhrmann, donde una presentadora de televisión asume el papel del coro, el carácter público y comunitario de estas palabras se acentúa aún más.

A veces, estas sentencias finales ratifican ante el público que la tragedia ha servido para algo: que alguien, un testigo o un superviviente, retenga la conciencia de que los hechos contemplados permiten un aprendizaje. Se trata, pues, de apuntar conclusivamente hacia un pensamiento regenerador. En *Seven* (1995), David Fincher y el guionista Andrew Kevin Walker se guardan este tono conclusivo hasta la desesperanzada voz *over* final del teniente Somerset (Morgan Freeman), que ha sido incapaz de frenar el impulso vengativo de su compañero David Mills (Brad Pitt) en el trágico desenlace de la historia: «Hemingway escribió una vez: el mundo es un buen lugar por el que merece la pena luchar; estoy de acuerdo con la segunda parte.»

Pero el aprendizaje inscrito en las palabras finales no debe estar necesariamente supeditado a la tragedia. Próspero, al final de *La tempestad*, declama un memorable manifiesto sobre el acto de la gracia, con un cierto aroma a testamento shakespeariano: «Igual que por pecar rogáis clemencia / libéreme también vuestra indulgencia.»[8] Una comedia tan lograda como *El sueño de una noche de verano* reserva al personaje clownesco de Puck un emotivo parlamento, pronunciado frente al público, que es también una amable manifestación de la sensibilidad del autor a la hora de buscar complicidades entre el teatro y su auditorio: «Y esta débil y humilde ficción / no tendrá sino la inconsistencia de un sueño; / amables espectadores, no nos reprendáis; / si nos concedéis vuestro perdón, nos enmendaremos.»[9] Cuando Woody Allen, al final de *Si la cosa funciona (Whatever Works*, 2009), reserva a Larry David, su actor protagonista, un monólogo conclusivo mirando a la cámara, es para reafirmar, a modo de recapitulación, un ideario moral relativista y lúdico: «De ahí que no me canse de repetir: aprovecha todo el amor que puedas dar y recibir, toda la felicidad que puedas robar o brindar, cualquier tipo de gracia pasajera, si la cosa funciona. Y no te hagas ilusiones, no depende de tu ingenuidad humana ni mucho menos. Más de lo que te cuesta admitir, tienes suerte de existir. ¿Conoces la probabilidad que había, de entre los millones de espermatozoides de tu padre, de que uno de ellos

encontrara el óvulo que te creó? No lo pienses, te daría un ataque de pánico.» Para romper la posible solemnidad del parlamento, Allen se permite interrumpir el monólogo cuando la compañera del protagonista le pregunta con quién habla y él responde que allá abajo «hay gente mirando». Esa «gente», nosotros, destinatarios de la declaración final, somos, al fin y al cabo, los receptores de las palabras contenidas en cualquier ficción dramática, y el tono conclusivo de las mismas regula el estado de ánimo con que el creador quiere que nos restituyamos a la vida cotidiana: gravedad y aprendizaje trascendental en las tragedias; relativismo conciliador, festivo y lúdico en las comedias. Aunque ni siquiera éstas quedan exentas, a pesar de su aparente ligereza, de la potencia filosófica que la mejor ficción regala, consuetudinariamente, a sus destinatarios.

Respecto a la vigencia indestructible del género de la *sitcom* televisiva, uno se pregunta por qué los diálogos son siempre más incisivos e inteligentes que los que escuchamos en la vida real. Una de las muestras más populares y logradas del género, *The Big Bang Theory*, sigue apostando por la estructura centrípeta del apartamento compartido y la dialéctica entre pisos vecinos, que había culminado con la popularísima *Friends* a finales de la década de los noventa. La insistencia en una escenografía reducida, suficiente para vehicular las oscilaciones entre la amistad y el amor, viene determinada por la confianza en un modelo que llega de tan lejos como años han cumplido las peripecias sentimentales de los jóvenes enamorados de *El sueño de una noche de verano*, acompañadas por un uso frenético de los diálogos, repletos de réplicas ingeniosas. La impresión que siente el espectador al contemplar una serie como *The Big Bang Theory* es que hay un exceso de inteligencia verbal en todos los personajes –relativamente justificado en los cuatro jóvenes científicos que la protagonizan, pero no tanto en Penny (Kaley Cuoco-Sweeting), la atractiva vecina de enfrente–, que a su vez contrasta, por descontado, con su torpeza, perfectamente dramatizada, a la hora de afrontar los complejos vericuetos del deseo erótico. Cuando Sheldon (Jim Parsons), el genio pedante de la astrofísica, pide a Penny que se aleje de su amigo Leonard (Johnny Galecki) y busque estrategias para rebajar su libido, ella le responde: «Pensaré en ti.» Cuando él le pregunta si sabe lo que hace en la puerta del piso de ella, la chica contesta, adoptando el peculiar vocabulario de Sheldon: «Creía que el motivo era estudiarnos, descubrir nuestras debilidades y volver para informar a tus superiores alienígenas.» Cuando Sheldon afirma su deseo de fusionar su conciencia con una entidad cibernética, ella exclama: «¿No hace ya tiempo que eres un robot?» En todas estas réplicas, el lúcido pragmatismo de la feminidad se impone sobre la pedantería masculina del vecino a través de la velocidad en la réplica. En *The Big Bang Theory*, la abstracción científica *(ellos)* y el sentido común *(ellas)* se enfrentan en una ronda de diálogos sin freno. En un episodio particularmente programático, después de que Leonard y Sheldon se hayan enfrentado en un concurso de conocimientos de astrofísica, evidenciando así su ingenua rivalidad, Penny los reúne en el apartamento para proponerles una distendida sesión de Trivial que demuestra la incapacidad de los dos amigos rivales a la hora de contestar a cualquier tipo de preguntas mundanas. La explicación de Penny acerca de por qué ella sí las sabe –«Salgo a la calle y hablo con

la gente»– pone el dedo en la llaga del ensimismamiento machista de esos presuntos genios y sitúa la serie en una particular órbita shakespeariana: aquella que parte de la estrategia de considerar a las mujeres siempre más listas que los hombres y, en términos generales, también más justas. Pero esta visión moral se construye a través de unas réplicas dotadas de una particular agudeza de la que ninguno de los protagonistas queda excluido, aunque el final del duelo tenga una clara ganadora.

El principio dramatúrgico que obliga a situar a los personajes a la altura de una exigencia de locuacidad irrebatible podría generar un efecto abismal de inverosimilitud, pero ése es, naturalmente, el primer punto de interés de una *sitcom* como *The Big Bang Theory*. Y se trata de un interés que ya constituía uno de los secretos más magnéticos del mejor teatro isabelino. Un espectador de Shakespeare puede sentirse desconcertado al darse cuenta de que no hay ni un solo personaje (desde un rey a un bufón, desde un amante fogoso a una doncella disfrazada de hombre) que no destaque por la clarividencia de sus palabras. Hasta en los casos en que el dramaturgo explora la simpleza hiperbólica de algunos de sus «caracteres», como los alguaciles ciertamente tontos de *Mucho ruido y pocas nueces* o *Medida por medida*, hay una lógica diabólica en el montón de disparates verbales y en los juegos de palabras, que acaban revelando una secreta lucidez en la acumulación de presuntos despropósitos. La regla shakespeariana es, dicho brevemente, una reivindicación democrática del género humano como especie dotada de una inteligencia potencial sin barreras, que engloba horizontalmente todos los estratos sociales. Éste es el pasaporte dramático que libera al diálogo de la mera funcionalidad informativa, y lo convierte en recurso irrenunciable para la reconversión del mundo entero en un pletórico escenario.

LOS DUELOS DE INGENIO

En *Romeo y Julieta*, cuyos primeros actos son un magnífico retrato de los lúdicos hábitos conversacionales del grupo de amigos de los Montesco, la sana competitividad en los duelos de ingenio verbal ya nos pone sobre aviso de los rasgos más autoconscientes con que los dramaturgos isabelinos afrontaban la creación de diálogos de alta locuacidad. Cuando Romeo, a la mañana siguiente de la famosa escena del balcón en la que, tras haber dejado plantados a sus compañeros de juerga, se promete a Julieta, se reencuentra con Benvolio y Mercutio, inicia con este último un divertido juego de réplicas y contrarréplicas (que, como en tantas otras ocasiones, supone un reto mayúsculo para los traductores), y la velocidad con que responde lúcidamente a las trampas que le tiende Mercutio resulta

imbatible.

MERCUTIO: [...] *Signor* Romeo, *bonjour*. Ahí va un saludo francés para tus calzones a la francesa. Por cierto que te despediste de nosotros anoche también a la francesa.
ROMEO: ¡Buenos días, señores! ¿Qué dice de a la francesa?
MERCUTIO: Nada, que te escurriste como las monedas falsas, señor; que te escapaste. ¿No caes?
ROMEO: ¡Perdóname, buen Mercutio! Tenía un negocio de importancia, y en semejantes casos bien puede un hombre violar la cortesía.
MERCUTIO: Esto es, que un caso como el tuyo obliga a un hombre a doblarse por las corvas.
ROMEO: Me refiero a la cortesía.
MERCUTIO: ¡No te has cortado!
ROMEO: Era corto el floreo.
MERCUTIO: Te advierto que soy la flor de lo cortés.
ROMEO: ¡Clavel para una flor!
MERCUTIO: Florido estás.
ROMEO: Es una flor para mis calzas.
MERCUTIO: ¡No mates la broma en flor! Síguela hasta que se desfloren tus calzas y tenga que echar calza a tu ingenio.
ROMEO: Yo entonces te ataré con calzadera.
MERCUTIO: Ayúdame, Benvolio, o tendré que apelar al calzado.
ROMEO: Vamos, pon en práctica tu ingenio o cantaré victoria.
MERCUTIO: La verdad, si te das a la gansada con tus cinco sentidos, prueba que tienes el sentido de un ganso.
ROMEO: ¡Siento que tengas tan poco sentido!
MERCUTIO: ¡Te dará por sentir, porque pico más alto!
ROMEO: No, ¡porque yo soy un gallo en un sentido y tú un ganso en los cinco!
MERCUTIO: Te picaré la cresta por eso, gallo.
ROMEO: No me piques, pato, porque entonces te asaré.
MERCUTIO: Tu verbo servirá de salsa.
ROMEO: Para dar sabor a un pato asado.
MERCUTIO: ¡Oh, ése es un ingenio de piel de cabra, que alarga la frase desde una pulgada a una vara ancha! ROMEO: Yo aún la alargaría más, para acabar de envolver a un pato gordo como tú.[1]

La contundencia retórica de Romeo es tan irrebatible que provoca una sana admiración en su interlocutor, rendido al reencontrado talento verbal de su camarada. «Bien dicho. ¿No vale más esto que gemir de amores? ¡Ahora eres sociable, ahora eres Romeo, ahora eres tú el que eres, así por tu educación como por tus dones naturales!» Esta conclusión admirada nos ratifica hasta qué punto el hábito de la camaradería, entre el grupo de los Montesco, se basa en el dominio del ingenio verbal, y que éste es un valor en alza entre los espectadores del teatro isabelino, dispuestos a gozar de esta delectación en la conversación ingeniosa.

Pero si hablamos de autoconciencia en la recreación de los duelos de ingenio verbal, ello se debe, sin duda, a que el auge del teatro isabelino permitió que la palabra se convirtiera en termómetro indiscutible no sólo de los personajes, sino también del consiguiente talento de autores e intérpretes. Las *troupes* de comediantes no trabajaban estrictamente sobre guiones cerrados, sino que la obra se escribía a medida que se ensayaba, con muchas probables

interpolaciones de los propios miembros de la compañía. Esta condición de *work in progress* en la que se forjaron las obras maestras del teatro isabelino, así como la preeminencia del ensayo en directo por encima de la mera escritura aislada,[2] nos permiten inferir que el dominio de la palabra, de los juegos con doble sentido, y de las estocadas verbales entre compañeros de profesión, constituían pasatiempos que a su vez fortalecían la solidez de los resultados finales. La relación entre camaradería y duelos de ingenio aparece testimoniada en tantas obras de Shakespeare que podemos asumir que éstas retrataban el envidiable estado de salud intelectual con que tan impenitentes conversadores, dedicados a la creación teatral, afrontaban el dominio del lenguaje. Shakespeare, empresario, actor y «guionista» era uno más –sin duda la punta más refinada del iceberg «diamantino» de la invención dramáticaen un universo regido por un impulso colectivo hacia la creación que, más de tres siglos después, ha encontrado su extensión natural en las estrategias creativas de la industria fílmica y televisiva.

En el mundo del cine, la llegada del sonoro provocó, de este modo, y muy particularmente en el campo de la comedia, que fueran llamados a Hollywood algunos notables autores de libretos muy populares en el Broadway de entonces, como es el caso notorio de Charles MacArthur y Ben Hecht, autores de los trepidantes diálogos de la obra teatral *Primera plana*, adaptada hasta ahora cuatro veces a la pantalla, o de Samson Raphaelson, guionista de algunas de las obras mayores de Ernst Lubitsch. Otros muchos escritores, novelistas, periodistas y demás gentes con talento poliédrico –como el mordaz Billy Wilder– enriquecieron la dramaturgia cinematográfica del sonoro a partir de procedimientos basados en el trabajo colectivo, a menudo anónimo, y en aportaciones puntuales o frases surgidas en medio de un rodaje, que no dejan de recordarnos aquella efervescencia de talento colectivo que encontró en las tablas isabelinas, y en la manufactura prodigiosa del teatro The Globe, su más diáfana expresión.[3]

En este campo de la creación colectiva, el cuidado en el cultivo del diálogo como manifestación de inteligencia de los «caracteres» se convertirá en una de las mayores victorias del clasicismo, y no lo eludirán ni los directores-autores más autosuficientes. En una de las etapas más luminosas de su carrera, Hitchcock, que sólo en apariencia privilegiaba la imagen por encima de cualquier otra consideración, contrató a un escritor y humorista radiofónico, John Michael Hayes, para dotar de inteligencia verbal, en la frontera con cualquier tipo de verosimilitud, a los personajes de sus comedias policiales, siempre tan generosas con la locuacidad humorística de todos ellos: es el caso de *La ventana indiscreta (Rear Window*, 1954), *Atrapa a un ladrón (To*

Catch a Thief, 1955) o *Pero ¿quién mató a Harry? (The Trouble with Harry*, 1955).

Pero el ingenio verbal como marca de género no se limitó a la comedia, y encontró en el *noir* un espacio privilegiado para redimensionar el arte del diálogo, atendiendo siempre, claro está, a la dimensión humorística que exige cualquier circulación ingeniosa de la palabra dicha. Este cultivo de la réplica aguda y rápida se gestó en la novela *pulp* de la década de 1920, y encontró en Dashiell Hammett, y muy particularmente en Raymond Chandler, la mejor escuela posible para los futuros dialoguistas del género. A ningún lector de novela negra se le escapa que la agudeza del detective Philip Marlowe (la creación intemporal de Chandler) –en la respuesta descarnada y el comentario cínico ante rufianes, policías, mujeres fatales e incluso ante los eventuales torturadores con que se enfrenta– está muy cerca de un universo utópico en el que la lucidez reina, imperturbable, sobre los pantanosos terrenos de la jungla de asfalto. Pero esta elevadísima temperatura oral será una de las convenciones más perdurables del género y transitará hacia el cine con naturalidad, hasta hacer de Humphrey Bogart el paradigma máximo de esa combinación triunfal entre agudeza y templanza en obras de referencia como *El sueño eterno (The Big Sleep,* 1946), donde el gran William Faulkner añadió su talento literario al legado chandleriano de esta adaptación modélica, demostrando así que el espíritu de creación colectiva estaba en la base del sistema, por prestigiosos que fueran los talentos llamados a sostenerlo.[4]

Este mismo espíritu de creación comunitaria permitió tratar con cuidado la variedad de usos del lenguaje utilizada por los distintos estamentos sociales representados en la ficción, un rasgo que el cine realista europeo tendió a exacerbar ya desde la posguerra.[5] La inmersión dramatizada en la lengua del pueblo, entendido como responsable de la vitalidad de la palabra hablada, por ejemplo, será una de las aportaciones fundamentales del poeta Pier Paolo Pasolini al asunto de la oralidad en el cine, primero desde el estudio y la absorción del habla suburbial romana en films como *Accattone* (1961) o *Mamma Roma* (1962) y luego, profundizando en el origen renacentista de esta reivindicación del habla del pueblo, en adaptaciones explícitas de algunos precedentes novelescos del modelo que Shakespeare redimensionaría teatralmente, como *El Decamerón* o *Los cuentos de Canterbury*. Por otro lado, el camino que va de Rafael Azcona a Pedro Almodóvar ha supuesto una constante apertura a las tipologías más ricas y variadas de la locuacidad de los diferentes representantes del pueblo –de *El verdugo* (1963) a *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*! (1984)–, hasta encontrar extensiones de coautoría tan evidentes como la que asume Santiago Segura en la cervantina

deriva autoconsciente del irredento *heavy* al que encarna en *El día de la bestia* (1995), con sus respuestas delirantes en sus conversaciones con el abnegado cura (Álex Angulo) cuya máxima obsesión es acabar con el diablo. En este caso, el trabajo gigantesco e indiscutible que Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría realizaron en el guión no se puede desvincular de la energía explosiva del actor. Segura trasciende así el mero recitado de un papel para asumir una gestualidad y una espontaneidad oral que remiten, de nuevo, a los modelos de cristalización colectiva del talento en la era que vio nacer a Falstaff, Puck y Rosalina.

No es de extrañar que una tradición tan efectiva de inmersión conjunta de guionistas, productores, directores y *show runners* en la elaboración de réplicas y contrarréplicas llenas de fertilidad conceptual transitara hacia la efervescencia de la gran serialidad televisiva, donde a menudo los mismos actores –como sucedía en las tablas de The Globe– aportan creatividad, se transmutan en dialoguistas, asumen labores de producción y realización y dejan claro, en fin, que forman parte activa, imprescindible, de esa prodigiosa irradiación de talento. En el fondo, las *writers rooms* televisivas donde los diferentes creativos se lanzan al *brainstorming* conceptual, luego recompensado con diálogos tan lúcidos y devastadores como los que puntúan cada episodio de *The Big Bang Theory*, no dejan de ser la plasmación contemporánea de aquel entusiasta esfuerzo colectivo que los dramaturgos isabelinos aportaron a un arte que sabían totalmente dependiente de las palabras. Pero no de la literalidad del lenguaje, sino del doble juego de sentidos, de la agudeza impenitente, de la radiante explosión de ingenio espontáneo y del contraste entre registros orales según tipologías y estratos sociales, lo cual sigue constituyendo una base irrenunciable para la ficción representada en escenarios y pantallas de todo el mundo.

LAS VOCES ADVERSATIVAS

La trascendencia literaria de la obra de Shakespeare es de tal magnitud que va muchísimo más allá de las pretensiones y dimensiones de este libro. Con todo, el uso del diálogo como herramienta para obtener diversos efectos en el desarrollo de la trama nos permite, por lo menos, definir tres usos distintos del intercambio oral que serán muy frecuentes en la posterior tradición fílmica y televisiva: a) el diálogo que hace avanzar la acción; b) el diálogo que la retrasa, y c) el diálogo que prescinde de ella y se erige en territorio aparte.

Empezando por la primera de las tres funciones, debemos recordar que el arte de la palabra shakespeariana puede ser afirmación, pero

también pensamiento que se modifica a medida que se escucha. Esta evolución dialéctica es también la clave de un modelo de diálogo muy eficaz: el uso de las voces adversativas como motor de transformación.

La forma más genuina del diálogo shakespeariano que hace avanzar la acción es, de este modo, la discusión: un personaje nunca reafirma lo que dice el otro, sino que siempre encuentra agudas palabras de réplica. Este sistema tiene efectos sublimes en las escenas de amor, sistemáticamente concebidas como intercambios ingeniosos de réplicas y contrarréplicas. *Romeo y Julieta* es un paradigma perfecto, hábilmente disimulado por el aparente lirismo que se desprende de las palabras de los dos enamorados. No es banal recordar que la más célebre historia de amor de la literatura desarrolla toda la relación en sólo tres jornadas reducidas a cuatro escenas de diálogo: el encuentro en el baile, la promesa posterior en el balcón, la inmediata boda secreta en la iglesia y la mañana tras la noche de bodas en la que Romeo se despide. Shakespeare sabía que tenía poco tiempo para hacer madurar hasta lo sublime esta relación tan meteórica, y que la mejor forma de que saltaran chispas perdurables en este noviazgo repentino pasaba por crear dos «caracteres» enormemente contrastados. Si analizamos las cuatro escenas en que los dos amantes dialogan, podemos concluir que se trata de cuatro discusiones encubiertas, que no suponen en absoluto ninguna objeción a la sinceridad de su amor, sino que ratifican su funcionamiento a través de un contraste que permite el complemento y la evolución. He aquí una discusión cortés sobre la posibilidad del beso en los labios:

ROMEO: ¿Y no tienen labios los santos y labios también los piadosos peregrinos?
JULIETA: Sí, peregrino; labios que deben usar en la oración.
ROMEO: ¡Oh, entonces, santa adorada, deja que hagan los labios lo que las manos hacen! ¡Ellos te ruegan, otórgales la gracia, para que la fe no se cambie en desesperación!
JULIETA: Los santos no se mueven, aunque accedan a las súplicas.[6]

Luego un sinuoso itinerario de réplicas cruzadas sobre las estrategias a seguir para que se produzca la unión entre la moderación (Julieta) y la impaciencia (Romeo):

ROMEO: Señora, juro por esa bendita luna, que corona de plata las copas de esos árboles frutales…
JULIETA: ¡Oh! No jures por la luna, por la inconstante luna…[7]

Después, una nueva visión ponderada del sentido real de la boda a cargo de Julieta, sobre los excesos retóricos de Romeo:

ROMEO: ¡Ah, Julieta! ¡Si la medida de tu ventura se halla colmada, como la mía, y tienes mayor arte para expresarla, perfuma con tu aliento el aire ambiente, y deja que la melodiosa música de tu voz cante la soñada felicidad que cada uno experimentamos con motivo de este grato encuentro!

JULIETA: El sentimiento, más rico en fondo que en palabras, se enorgullece de su esencia, no de su ornato. Los que cuentan sus tesoros son simplemente unos pordioseros.8

Y finalmente una tensión entre la necesidad de partir al exilio y el deseo de permanecer en el lecho nupcial en la memorable escena de la mañana tras la noche de bodas:

JULIETA: ¿Quieres partir ya...? Aún no ha despuntado el alba... Era el ruiseñor, y no la alondra, que hirió el fondo temeroso de tu oído...
ROMEO: Era la alondra, la mensajera de la mañana, no el ruiseñor...9

Si consideramos que el quinto encuentro, en el cementerio, es un fatal desencuentro (sólo ante la muerte del exaltado Romeo, Julieta despierta de su sueño inducido con cerebral premeditación), entenderemos hasta qué punto Shakespeare había asumido la colisión dialéctica de caracteres contrastados como sistema ideal para garantizar un arrebato amoroso que fuera más allá del mero narcisismo ensimismado de los amantes.

Shakespeare no sólo aplicaría esta lección en el terreno de la tragedia (como en la posterior *Antonio y Cleopatra*, otro magistral retrato de dos amantes –ahora maduros– que se aman discutiendo), sino también en la comedia, y de forma mucho menos encubierta: sólo hay que pensar en el matrimonio forzado (y finalmente exitoso) de *La fierecilla domada*, precedente fundacional de la moderna comedia de *reamarriage*, o en el mundo adversativo de los dos enamorados protagonistas de *Mucho ruido y pocas nueces*. Este último es el terreno que han cultivado los mejores guionistas audiovisuales, de una manera más asidua, para evitar romanticismos azucarados y exaltar de la manera más vital posible la fuerza paradójicamente adversativa de las parejas carismáticas.

Ésta es la senda que recorren muchas comedias del modelo *screwball*, que ponen a prueba a los personajes y los educan en la aceptación y el gozo de la diversidad de «caracteres» en el matrimonio. Si analizamos los diálogos de las comedias clásicas de Howard Hawks, Preston Sturges, Gregory La Cava, Mitchell Leisen o Leo McCarey, observaremos que las escenas conversacionales entre las respectivas parejas protagonistas tienden a estructurarse en función de réplicas adversativas, llenas de ingenio, en el interior de las cuales se advierte tanto la magia del complemento como la admiración encubierta que experimenta cada uno de los protagonistas por la inteligencia del otro, como si alargar la discusión significara demostrar hasta qué punto llega esa adicción.

Una película como *El bazar de las sorpresas (The Shop Around the Corner*, Ernst Lubitsch, 1940), con un guión magistral de Samson Raphaelson a partir de la obra teatral de Miklós László, puede ejemplificar paradigmáticamente este infalible sistema dramático con

el que Hollywood entrevé la potencialidad genuina de la guerra de sexos como sistema para hacer avanzar la acción. El film explica la historia de dos dependientes de una tienda de regalos que siempre discuten cuando se encuentran cara a cara sin ser conscientes de que, en paralelo, han iniciado una relación epistolar a través de una agencia de contactos sentimentales por correspondencia. La nítida estructura del modelo shakespeariano queda aquí tan en evidencia como en la seminal *Mucho ruido y pocas nueces*, donde las eternas discusiones entre Benedicte y Beatriz encubren un enamoramiento totalmente visible a los ojos del resto de sus amigos, por mucho que sea silenciado por el orgullo de los afectados. Como en la comedia shakespeariana (que, después de la luminosa visión «renacentista» de Kenneth Branagh, actualizó Joss Whedon en un contexto proverbial de *screwball comedy)*, no se trata tanto de que los amantes consoliden su situación superando el estadio de las discusiones, como de advertir hasta qué punto es precisamente la discusión misma la que estimula y hace posible el enamoramiento. El final feliz de las comedias no significa el punto final de la guerra, sino la serena aceptación de que es el modelo adversativo el que garantiza la paradójica idoneidad de la pareja.

Un ejemplo particularmente autoconsciente de esta lección shakespeariana ocurre en uno de los films culminantes del clasicismo, *Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain*, 1952), dirigido por Stanley Donen y Gene Kelly. El enamoramiento entre los dos protagonistas (encarnados por Gene Kelly y Debbie Reynolds) tiene lugar en el curso de una discusión intermitente que se produce abiertamente cuando se conocen, debido a las profesiones opuestas de ambos: él es una estrella del cine mudo y ella una aspirante a actriz de teatro. El menosprecio que la chica demuestra por el arte de la mímica del famoso actor, exagerado y desprovisto de palabras, encuentra su réplica en las burlas de él en relación con lo que considera una actividad desfasada, rígida y solemne: cuando se mofa de las pretensiones de la muchacha, la califica de aspirante a Julieta, Lady Macbeth... o «incluso un rey Lear, si te pones una barba postiza», al tiempo que ella destaca la incapacidad de las estrellas del cine mudo para pronunciar simplemente una sílaba y convertirse de verdad en «actores». A ningún espectador se le escapa que esa presunta burla mutua oculta una admiración amorosa de cada uno de los protagonistas hacia su contrario, y de la misma manera en que el enamoramiento estalla y se resuelve en una conciliación entre ambas posturas, también el film resuelve la crisis que supuso la entronización del sonoro y la incorporación de la palabra y la canción como sellos del pacto de continuidad entre las Julietas y las Lady Macbeths a las que se alude y el nuevo medio: pocos films han expresado mejor el nexo invisible

pero persistente que existe entre la dialéctica de opuestos de las parejas isabelinas y las tensiones entre cine mudo y oralidad, entendida esta última como garantía de fértil continuidad en la filiación shakespeariana del cinematógrafo.

La crisis de la pareja, como temática central de los cines modernos, no siempre se vio unida a este dinámico juego adversativo con vocación resolutiva, aunque la lógica del desencuentro como mecanismo para retratar la tensión hombre-mujer sí está en la base de autores tan explícitamente admiradores de Shakespeare como el Bergman que va desde *Llueve sobre nuestro amor (Det regnar på vår kärlek,* 1946) hasta *La carcoma (Beröringen*, 1971) y, por descontado, desde *Secretos de un matrimonio (Scener ur ett äktenskap*, 1973) hasta *Saraband* (2003).

En el cine de Woody Allen (tan discípulo de Bergman como del mejor clasicismo de Hollywood), la discusión entre los miembros de la pareja constituye una brillante actualización del modelo de la *screwball* clásica, que supera la convención genérica para oscilar entre la comedia y el drama, todo ello con extrema habilidad y sin distinciones precisas. Asumiendo como algo inevitable la incorporación de sus parejas-actrices a modo de *partenaires* dramáticas (primero Diane Keaton, luego Mia Farrow), en la gran tradición moderna del cine al que hemos aludido, Allen convierte en figura de estilo la descripción de la pareja en movimiento, ya sea hablando adversativamente, capturada en largos *travellings* exteriores a lo largo de la ciudad o contemplada en apartamentos inequívocamente neoyorquinos. *Annie Hall*, film inexcusable en la evolución de su trayectoria, posee un valor fundacional al respecto. Allen rastrea con perspicacia, y probablemente con vocación autobiográfica, la tensión constante en la que se mueve una pareja carismática y contrastada que evidencia la naturaleza sincera de su enamoramiento precisamente en la naturaleza visible (y audible) del choque de personalidades que se da entre ellos: un enamoramiento que, en ese estallido adversativo, manifiesta su fuerza, pero también la posibilidad de una crisis en el futuro. Siempre se ha dicho que si Romeo y Julieta no hubieran muerto se habrían acabado tirando los platos a la cabeza. Allen, conocedor de la naturaleza voluble del mundo de los sentimientos, así como del carácter finalmente autodestructivo incluso de las parejas más apasionadas, propone una lúcida rectificación al aprendizaje del *remarriage* clásico –al que se rinde, por otra parte, en comedias posteriores como *Misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan Murder Mistery*, 1993) o *Un final made in Hollywood (Hollywood Ending*, 2002)para afrontar, a la vez, la celebración del amor y la separación final. Y lo trata, en cualquier caso, con un estallido de vitalidad oral *à deux* que consigue que el carisma de los grandes momentos de ingenio

adversativo no se borre nunca de la memoria de su público.

En el campo de la serialidad televisiva, Aaron Sorkin ha asumido de manera particularmente afortunada la estrategia adversativa como forma de construcción de la pareja. En *Studio 60*, serie centrada en el día a día de un *late night show* de base periodística, el centro dramático de los episodios alterna las cuestiones de actualidad política que hay que guionizar en forma de gags con el proceso de sinuosa cristalización sentimental que afrontan el productor del programa (Bradley Whitford) y la directiva que le ha sido impuesta (Amanda Peet). Una vez más, el espectador ratifica que el contraste de caracteres y la guerra de sexos desplegada no son el impedimento de la paradójica magia de la relación amorosa, sino más bien su propia base.

EL OBSTÁCULO VERBAL

El diálogo adversativo que hemos explorado se marca el objetivo de hacer progresar la acción, no de frenarla. La discusión es un proceso dialéctico compuesto de tesis, antítesis y síntesis, lo cual permite la culminación de la trama, conciliadora en la medida de lo posible. Sin embargo, como ya hemos avanzado, existe un segundo modelo shakespeariano de diálogo que se basa justamente en lo contrario, en obstaculizar ese objetivo, en retardarlo más y más cuanto mayor sea la urgencia de satisfacer el deseo. En este sentido, los más asiduos objetores de la linealidad de la acción son los mensajeros. Deberían transmitir velozmente una noticia –como ocurría en la tragedia griega–, pero se retrasan hasta crear suspense. El ama de Julieta, cuando debe comunicar a su protegida un mensaje clave de parte de Romeo, no parece tener ninguna prisa en hacerlo, y enmaraña el diálogo con divertidos comentarios ajenos a esa revelación inminente, poniendo a prueba los nervios de Julieta y creando una dilatada confusión de sentimientos. También la impaciente Cleopatra se desespera cada vez que quiere tener noticias de su amado Antonio, sin que el autoritarismo casi histérico que exhibe permita acelerar (antes al contrario) los vacilantes circunloquios de sus mensajeros. Los testigos de *Mucho ruido y pocas nueces* tardan demasiado en clarificar al *sheriff* –ya en sí mismo muy poco ágil en el interrogatorio– la inocencia de la abnegada Hero en lo que respecta a la acusación malvada de que ha sido objeto referente a su conducta sexual. De esta manera, el humor descabellado y la ambigüedad retórica configuran instantes de una diversión altamente pregnante, a la vez que acentúan el suspense de la trama.

La asunción más literal de este paradigma encuentra un ejemplo canónico en Prissy (Butterfly McQueen), la joven criada negra de *Lo*

que el viento se llevó (Gone with the Wind, 1939) que, enviada por Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) en plena guerra civil para que encuentre a Rhett Butler (Clark Gable), con el fin de que éste las ayude en el complicado parto de Melanie Hamilton (Olivia de Havilland), demora hasta la extenuación, a causa de un incontrolable ataque de nervios, las informaciones que tienen que ver con la misión que se le ha encomendado.

Asimismo, lo que hay en juego tras el ejercicio asiduamente practicado por Shakespeare es un cultivo de la dilación y el suspense que puede tener efectos genéricos más contundentes. Muchas comedias de la factoría británica Ealing juegan con la dilatación del objetivo mediante la interposición de algún tipo de personaje excéntrico. En *El quinteto de la muerte (The Ladykillers*, 1955), el grupo que prepara una acción criminal de resultado improbable ve constantemente interrumpida su actividad por la aparente ingenuidad de su casera. Alfred Hitchcock, que asumía el procedimiento del suspense con explicitud autopublicitaria, tendía a convertir en figura de estilo tanto la dilación de las informaciones como la interferencia distractiva del interlocutor. Si nos atenemos a tres obras maestras consecutivas realizadas en la cima de su trayectoria, podremos comprobar la eficacia de ese procedimiento. En *Con la muerte en los talones*, las palabras que pronuncia Roger Thornhill al intentar explicar a la policía –y a su propia madre– el secuestro de que ha sido objeto al inicio del film, son sistemáticamente ignoradas por sus interlocutores, que prefieren atribuir la historia a su estado de ebriedad. En *Psicosis*, cuando Lila Crane (Vera Miles) y Sam Loomis (John Gavin) intentan convencer al sheriff Chambers (John McIntire) de que el detective Arbogast (Martin Balsam) puede haber sido asesinado en el motel Bates, la conversación se convierte en un callejón sin salida a causa de que las prosaicas explicaciones del oficial atribuyen la desaparición del detective a otras causas y su palabra se convierte en un mero bucle que sólo retrasa las cosas. En *Los pájaros (The Birds*, 1963), las visitas de la policía al domicilio de Mitch Brenner (Rod Taylor), tras el ataque de las aves por la chimenea, o tras la muerte del granjero de una casa vecina, suponen un cúmulo de pseudoexplicaciones realistas y escépticas que se contraponen a la insistencia impotente de los protagonistas para que se preste la debida atención a la amenaza ornitológica. En todos estos casos, la confrontación entre la réplica impaciente y la contrarréplica escéptica alarga el diálogo y hace que el suspense cobre una fuerza dramática genuina.

La incorporación de las nuevas tecnologías de la comunicación a la ficción contemporánea ha introducido una variable del diálogo interrumpido a partir de la figura del teléfono móvil. En series como *The Good Wife* se plantea constantemente el recurso al cambio

instantáneo de registro cuando el teléfono suena donde no debería, incorporando los dramas familiares al centro de la acción profesional de la protagonista en el juzgado y viceversa: un aviso urgente de la oficina puede interrumpir una discusión trascendental de los hijos con su abnegada madre.

SALIDAS POR LA TANGENTE

En el teatro shakespeariano, al lado de los diálogos que hacen avanzar la acción, aunque sea adversativamente, y de los que, al otro lado del espectro, dilatan el cumplimiento de los hechos o las informaciones, existe un tercer uso alternativo de réplicas basado en la separación absoluta de la trama dramática o en la impertinente renuncia a seguirla. La interferencia disuasoria puede erigirse en recurso de buscada comicidad que se enfrenta a la lógica lineal del contenido de una conversación. El papel del bufón, en muchas obras shakespearianas, ocupa esta parcela de resistencia impertinente a las palabras de los monarcas. El *fool* de *El rey Lear* se sale siempre por la tangente ante las preguntas o reflexiones de su señor, y esta actitud provoca el desconcierto del mandatario, así como un gran placer al público.

Los cambios de tono en la conversación, la emergencia de réplicas que se desvían lúdicamente de las preguntas previas, también reaparecen con absoluta naturalidad en la cultura audiovisual. Groucho Marx convirtió en arma verbal de gran efectividad este carácter impertinente, intempestivo e imprevisible del lenguaje, llevando los diálogos de sus películas (que eran también películas de sus hermanos) hacia un ámbito de hilaridad conectado directamente con el universo del absurdo verbal que, con plena autoconciencia, retomarían los dramaturgos europeos de posguerra desde la fundacional *La cantante calva* de Eugène Ionesco. Las réplicas de Groucho son incendiarias y siempre desconciertan, hasta llegar a impedir el seguimiento racional de la conversación.

Una forma alternativa de convertir el diálogo en autónomo, aunque en este caso sin que la acción se resienta tanto, consiste en crear algo así como dos pistas paralelas, como cuando, en el caso de Shakespeare, la épica y el duelo van por un lado y los comentarios de los personajes por otro, algo casi programático en las dos partes de *Enrique IV* (con las constantes interferencias de Falstaff y sus compinches en el solemne contexto de la batalla) y que encuentra una encarnación particularmente útil para los guionistas contemporáneos en la primera escena de *Romeo y Julieta*. La obra se inicia, como ya hemos dicho en el primer capítulo, con el parlamento introductorio del coro, e inmediatamente tiene lugar el diálogo entre los dos criados

de la casa de los Capuleto, que comentan y hacen suya la rivalidad de sus amos con el clan de los Montesco. Pero la conversación intercala juegos de palabras y alusiones sexuales que no tienen nada que ver con el enfrentamiento familiar, sino con el mero placer del chiste obsceno, lo cual demuestra que Shakespeare nunca desvincula a sus personajes del habla viva de las tipologías populares.

SANSÓN: [...] Cuando me haya batido con los sirvientes, seré cruel con las doncellas. Les voy a cortar la cabeza.
GREGORIO: ¿La cabeza de las doncellas?
SANSÓN: Sí, la cabeza de las doncellas, o su doncellez. ¡Tómalo en el sentido que quieras!
GREGORIO: Quienes habrán de tomarlo en algún sentido serán las que lo sientan.
SANSÓN: ¡Pues me sentirán mientras pueda tenerme en pie; y es sabido que soy un bonito pedazo de carne!
GREGORIO: Más vale que no seas pescado; de serlo, estarías convertido en un pobre arenque. ¡Saca tu herramienta, que vienen dos de la casa de los Montesco! 10

Este método conecta con aquello que los guionistas contemporáneos llaman *comic relief*, un procedimiento mediante el cual una posible escena trágica o violenta queda diferida a través de un oasis de comicidad autónomo sin pretensión de progreso. Sea como fuere, el *comic relief*, un tabú para la tragedia griega, se considera, por parte de los estudiosos, como una de las aportaciones esenciales del teatro isabelino, así como una de las razones de la dificultad de identificación genérica de sus presuntos dramas [74]. Cuando Quentin Tarantino, en una de las primeras secuencias de *Pulp Fiction*, deslumbró al público con el divertido diálogo entre los dos sicarios interpretados por John Travolta y Samuel L. Jackson, en los momentos previos al cumplimiento de un encargo, dedicándose a hablar de hamburguesas con el desenfreno amable de dos compañeros de copas, estaba realizando una perfecta traslación de estas estrategias shakespearianas. Al hacer que los mafiosos no hablen estrictamente de su misión criminal, y que se comuniquen entre ellos como dos colegas avezados en un habla popular fuera de las convenciones retóricas del género, se estaba realizando una aportación de primer orden a una poética cinematográfica que, a pesar de su indiscutible potencia visual, nunca ha puesto en duda la importancia del diálogo y su naturalización cotidiana.

El hecho de que Tarantino diga [23] que en otro siglo hubiera sido escritor, o que explique que su método de trabajar los guiones consiste en llamar por teléfono a sus amigos para leerles las palabras que ha imaginado en boca de los personajes, manifiesta hasta qué punto la entrada revolucionaria de la palabra cotidiana en contextos de género, hasta entonces ocupados por la retórica convencional de los códigos al uso, constituye una opción poética de primer orden, tras la que se oculta un latido shakespeariano quizás inconsciente, pero

perfectamente interiorizado.

LA MELANCOLÍA DE «LAS COSAS QUE HEMOS VISTO»

Al principio de *Campanadas a medianoche*, su versión caleidoscópica de *Enrique IV* salpicada de otros fragmentos del ciclo de Falstaff y de la monarquía inglesa, Orson Welles presenta a su protagonista y sus amigos paseando por un paisaje invernal, hasta que se refugian en una casa abandonada que bien podría ser un antiguo prostíbulo que en otro tiempo frecuentaran, mientras el juez de paz Shallow pronuncia un verso de Shakespeare que ha pasado directamente a la historia de la memoria fílmica: «¡Las cosas que hemos visto!» Este inicio extrañamente elegíaco, que permite considerar el resto del film como un *flashback* evocado desde la añoranza de los instantes vividos, rescata un aspecto del diálogo shakespeariano no siempre evidente, pero sí dependiente de una tipología humana que el teatro isabelino (y, en general, la ficción barroca) había integrado perfectamente en su cosmovisión: la melancolía por los tiempos pasados y la nítida percepción de un cambio de época. En la obra original –la segunda parte de *Enrique IV*–, el diálogo tenía lugar en un interludio de la trama previo a una de las batallas, y se situaba en una pequeña y tranquila plaza del pueblo de Gloucesterhire, ante la casa del juez Shallow. Éste, Falstaff y otro personaje rememoran los días del pasado y toman conciencia de los tiempos que han vivido:

SHALLOW: ¡Oh, Sir John! ¿Os acordáis cuando pasamos toda la noche en el molino de viento del prado de San Jorge?
FALSTAFF: No hablemos ya de eso, querido maese Shallow, no hablemos de eso.
TRIVIAL: ¡Ah, fue una noche alegre! ¿Y Juana la Rompenoches vive aún?
FALSTAFF: Vive, maese Shallow.
SHALLOW: No podía soportarme.
FALSTAFF: ¡Qué había de poder! Siempre decía que no podía aguantar a maese Shallow.
SHALLOW: ¡Por la misa, cómo sabía hacerla rabiar! Era entonces una real hembra. ¿Se conserva bien?
FALSTAFF: Una conserva, maese Shallow.
SHALLOW: Sí, tiene que ser vieja; no puede menos que serlo; ciertamente, es vieja; tuvo a Robin Rompenoches, del viejo Rompenoches, antes que yo fuera a San Clemente.
SILENCIO: Hace de eso cincuenta y cinco años.
SHALLOW: ¡Ah, primo Silencio! ¡Si hubierais visto lo que este caballero y yo hemos visto! ¿Digo bien, Sir John?
FALSTAFF: Hemos oído las campanadas a medianoche, maese Shallow.
SHALLOW: Eso sí, eso sí; ¡ah, Sir John, eso sí! Nuestro santo y seña era: ¡Eh, muchachos! Vamos a comer, vamos a comer. ¡Ah, los días que hemos visto! Vamos, vamos.[11]

Teniendo en cuenta que la escena se sitúa en el marco de un periodo de reclutamiento militar, y que la batalla en la que se ha alistado el propio Falstaff sucederá muy pronto, la pausa conversacional, exactamente como en los mencionados efectos de

comic relief, sirve para hacer prevalecer los valores intrínsecos del diálogo. Sin embargo, en este caso la comicidad da paso a la melancolía, y a un escenario contemplativo, sereno, que se recrea de nuevo en las formas conversacionales de los personajes, ahora sometidos a una ralentización de la palabra motriz, que se convierte en simple y placentera divagación fraterna.

Así también la pausa previa a la batalla puede dejar paso, en ciertas muestras humanizadas de cine épico, a la conversación plácida y evocadora, como evidenció el director John Ford –que para algo tiene el nombre y el apellido de un dramaturgo inglés del siglo XVII– en una escena culminante de su filmografía: la larga conversación frente al río de *Dos cabalgan juntos (Two Rode Together*, 1961), en la que Guthrie McCabe (James Stewart) y Jim Gary (Richard Widmark), los dos protagonistas de este *western* memorable, sostienen una plácida charla, ajena a la violencia contextual de la trama, filmados en un plano fijo sostenido de cuatro minutos de duración, que supone un irrebatible canto a la amistad por parte de dos personajes con la experiencia suficiente como para poder rememorar pausadamente «las cosas que han visto».

Pero la calidez del diálogo pausado puede ir más allá del juego de contrarios localizado en el contexto bélico que caracteriza *Enrique IV* o *Dos cabalgan juntos*, y trasladarse fácilmente a la placidez de la vida rural en tiempos de paz. De la misma manera que Shakespeare, estimulado por el éxito de Falstaff como personaje irreductible y con vocación serial, lo reubicó en un contexto campestre más contemporáneo y pintoresco en su comedia *Las alegres casadas de Windsor*, consiguiendo así una bella evocación de los hábitos conversacionales y las tipologías pequeñoburguesas de una pequeña localidad de la Inglaterra de los días isabelinos, también John Ford supo captar la vigencia oral y el carisma del pueblo, en clave pacífica, en obras como *El juez Priest (Judge Priest*, 1934) o su secuela otoñal, *El sol siempre brilla en Kentucky (The Sun Shines Bright*, 1953), maravillosos retratos de la forma conversacional relajada y llena de bonhomía de las pequeñas poblaciones del sudeste de Norteamérica.

José Luis Guerín, propulsor de un cine de pocas palabras y gran fuerza en las imágenes, manifestó su admiración por Ford en un film-homenaje, *Innisfree* (1990), que recorre la geografía irlandesa de *El hombre tranquilo (The Quiet Man*, 1952), un título explícito en lo que se refiere a la reivindicación de la calma en las pequeñas comunidades humanas. En esta visita a la zona del oeste de Irlanda donde se rodó la película de Ford, Guerín hace evidente la pervivencia de su memoria imbricada en el presente de un pueblo que persiste en sus rituales cotidianos, sus conversaciones poco trascendentales y el gesto de dejar pasar el tiempo en una orografía que un día estuvo teñida de un

mayor dramatismo.

La fluidez de la conversación sin objetivo es también la materia prima del film de Isaki Lacuesta *La leyenda del tiempo* (2006), que es también una indagación sobre los rastros de la memoria del músico Camarón en su pueblo natal de La Isla, una ausencia que se hace visible en el personaje del joven Israel, que de alguna manera es su reencarnación. Las conversaciones mantenidas entre los jóvenes del pueblo, y entre sus visitantes ocasionales, crean una atmósfera melancólica, entre el pasado y el futuro, sobre la vivencia de los desaparecidos y esos horizontes de esperanzas que se escapan. Un sistema de conversaciones improvisadas, de puestas en situación, crean ese clima mágico de fragilidad que se instala sobre frases inacabadas y posibles historias, con la fuerza significativa de los silencios elocuentes.

Es muy sintomático que algunas de estas conversaciones improvisadas se produzcan en espacios y situaciones en los que la palabra resulta extraña y la incomunicación algo cotidiano. En esta tesitura se encuentra la pareja de hermanos de *Belovy* (1994), de Víctor Kossakovsky, rodada en una casa aislada en medio de la estepa rusa donde conviven los dos hermanos Belov, Anna Fiódorova y Mijaíl. Ella es una mujer fuerte, que ha perdido a dos maridos, y él un hombre taciturno y colérico que suele estar siempre borracho. La tensión entre los dos personajes es constante, incrementada por el entorno salvaje y también de alguna manera por la presencia de la cámara, que se suele evidenciar cuando uno de los dos personajes hace referencia a ella. Pero, gracias a las estrategias del propio film para hacerlos hablar, el diálogo aparece, especialmente en la durísima discusión final entre los dos hermanos, en una situación que incomoda porque obliga al espectador a situarse ante una intimidad que lo desborda. Pero como contrapunto de esta violenta escena de diálogo, Kossakovsky filma a continuación otra secuencia en la que Anna Fiodorovna escucha en un magnetófono, días después, aquella discusión, y eso la llena de una alegría efímera, haciendo que se ponga a bailar, feliz por haber oído su voz y su propio diálogo, mientras su hermano está en el suelo, completamente ebrio. Con el eco lejano de Gógol, Turguéniev y Dostoievski, este film extremo revela la capacidad de la palabra gestualizada para hacerse trascendente, sobre todo cuando se incorpora, a través de la improvisación, a una tradición cultural que convierte las voces populares, basadas en las cosas vistas y oídas, en pura literatura oral.

De esta manera, la lección shakespeariana de la hibridación genérica, la melancolía contemplativa no reñida con el humor, la potencia del habla del pueblo, la reivindicación de las tipologías rurales por encima de las exigencias de la trama, así como el trabajo

colectivo de los actores/participantes en la creación final de la obra, constituyen un hito emblemático que vuelve a poner sobre la mesa la importancia que algunos de los más grandes defensores del arte de las imágenes siguen otorgando al contrapunto, sabiamente distribuido, de la palabra viva. Aquella que nació en el escenario de The Globe y luego se incorporó al texto, puede ser vista hoy como una prodigiosa profecía de los sistemas de representación de lo real en el cine documental contemporáneo: las palabras emanadas del corazón de los propios personajes, y no impuestas por al autor, pasan a convertirse en clásicas, textuales, en una parte sustancial del sentimiento colectivo, de los propios cuerpos que lo encarnan.

8. LA NATURALEZA EN ACCIÓN

En la dramaturgia fílmica, la naturaleza no es nunca un elemento anecdótico, y hay autores que convierten su presencia en cosmovisión, en capacidad de trascendencia y arrebato. Ésta es la materia prima de *El caballo de Turín (A torinói ló,* 2011), de Béla Tarr, uno de los más poderosos films testamentarios del cine moderno. La película se centra en tres personajes –un padre, su hija y un caballo– encerrados en una granja solitaria en medio del campo y que establecen entre ellos una extraña ritualidad. La rutina de padre e hija es monótona, repetitiva: cada día hacen lo mismo, ella lo ayuda a vestirse, prepara la comida, cuidan del caballo. Y esta escena que podría ser de un interior familiar se convierte en un microcosmos situado en el fin del mundo, en parte a causa del cuarto invitado a la mesa expresiva del film: un viento implacable, perseverante, omnipresente; una tempestad invisible que hace crujir los objetos visibles con un trasfondo sonoro. Este intruso, singular y apocalíptico, dota a *El caballo de Turín* de un carácter nihilista que ya no se puede disociar de la naturaleza, porque su presencia nos informa del fuera de campo: esos seres aislados de la sociedad saben, por lo que les dice un misterioso visitante, que el mundo exterior está envenenado y en decadencia. Su descomposición anunciada nos llega a través de una dinámica dramaturgia de los elementos físicos, una tempestad que ostenta un carácter profético, de cambio inminente, de transformación del mundo y de su percepción.

Sin embargo, el soporte atmosférico en el marco de una dramaturgia paradójicamente minimalista no resulta excepcional en Béla Tarr, que en *Sátántangó* (1994), el film que lo situó en la vanguardia del cine contemporáneo, radiografió, con extenuante exhaustividad temporal, a lo largo de siete horas de intensos planos secuencia, las vidas precarias, a la intemperie, de una pequeña comunidad de campesinos que vive en una granja colectiva de la Hungría de finales de la época comunista, sometidos a un incesante asedio natural por parte del viento y la lluvia. Asimismo, resulta evidente que esta poética tan reconocible del director, que dinamiza la escenografía mediante el papel activo de la naturaleza, no le pertenece en exclusiva, ni supone una invención del cinematógrafo. Hunde sus raíces, por el contrario, en una larga tradición dramática que, como tantos otros de los procedimientos que estamos rastreando, encuentra los primeros síntomas de modernidad premonitoria en algunas obras fundamentales de William Shakespeare. Cuando, al principio de *Macbeth*, el protagonista, cabalgando al lado de su amigo Banquo, contempla el escenario del que surgirán, sin previo aviso, las brujas fatales que

profetizarán su destino, y pronuncia los célebres versos «Día de sangre / pero hermoso más que cuantos he visto»,[1] está anticipando una estética de lo sublime, en la frontera con lo siniestro, cuya continuidad llega a propuestas audiovisuales tan contundentes como las de Béla Tarr, filtrada y depurada por el romanticismo y todo lo que se desprendió de este movimiento.[2] Y cuando, en *El rey Lear*, el monarca abandonado a la intemperie, en medio de una tempestad de connotaciones bíblicas, pide al viento que transforme las cosas hasta que el mundo mismo desaparezca,[3] anticipa la escena nihilista del absurdo beckettiano que a su vez, tamizada justamente por la influencia de Tarr, llega a las coreografías erráticas del mejor Gus Van Sant, como veremos en un epígrafe posterior. Entre lo sublime romántico y el desierto beckettiano, los usos cinematográficos de una escenografía natural en movimiento encuentran de este modo, en el ascendente fundacional de Shakespeare, un repertorio diversificado de procedimientos para la intensificación expresiva de la narración.

UNA POTENCIA DRAMÁTICA

En el vocabulario de Shakespeare, la naturaleza ocupa un lugar preeminente. Y lo hace en todos los sentidos, desde esas alusiones constantes en los diálogos hasta el uso metafórico que se hace de ella. La capacidad para convocar al mundo entero en la escena, y la confianza en la palabra como mediadora para obrar el prodigio y hacer que la imaginación supla las carencias de los sencillos entarimados isabelinos,[4] comportan un repertorio de motivos literarios que los actores declinan en una constante apelación al entorno, tanto si se trata del microcosmos de la flora y la fauna, como si se habla del macrocosmos de los astros, el mar, el viento y las grandes potencias celestiales y telúricas. La naturaleza es, en todas sus dimensiones, uno de los puntales de la organización de los textos shakespearianos, y también de su altísimo valor literario [61]. Pero más allá de estos atributos esenciales, que afectan al estudio de la tradición lírica, la naturaleza en la obra de Shakespeare es también una plataforma para el descubrimiento y la explicitación de mecanismos dramáticos muy particulares, de gran influencia en la ficción posterior. Por primera vez en la historia del teatro, la naturaleza se presenta en el escenario como entidad dramática que interfiere en la acción, como una parte activa en el planteamiento de los conflictos. Cuando los protagonistas de las obras se refieren a ello, no están describiendo simplemente un entorno que ayude a suplir las carencias escenográficas del teatro de la época. Ni tampoco se trata de una mera conjunción metafórica para aludir a los sentimientos o a determinadas situaciones (aunque este aspecto será muy importante

en la construcción poética de los textos). Lo que se está intentando ahí es precipitar una energía de los elementos que participe activamente en la temporalidad y el movimiento interno de la escena.

El contexto intelectual de la época isabelina era propicio, en este sentido, a la invocación cosmogónica de las grandes fuerzas naturales, pues, como explica Salvador Oliva, la creencia en la organización ptolemaica del universo, con la cadena de elementos perfectamente articulada en una jerarquía inmutable, condicionaba que «todo lo que podía pasar en cualquier lugar del sistema tenía consecuencias trágicas para todos los demás» y, por poner un ejemplo muy frecuentado en la obra shakespeariana, «las tempestades y las perturbaciones del cielo eran los duplicados de las conmociones y los desastres de la tierra» [65].

Así, la irrupción súbita de una tempestad de viento y relámpagos en *Julio César* (que el film de Mankiewicz que adapta la obra también recoge) funciona como elemento de transición, pero también como premonición de la tempestad política y moral que está a punto de aparecer en escena. Y la niebla que envuelve los inicios atmosféricamente inquietantes de algunas destacadas versiones fílmicas de *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948) o *Macbeth* (Orson Welles, 1948; Akira Kurosawa, 1957)[5] inciden en esta intensidad dramática potenciada por las alusiones constantes a la turbulenta agitación de la naturaleza, que está en la base de las obras adaptadas.

Este carácter premonitorio es sólo una de las más insistentes aportaciones de Shakespeare al encadenamiento entre signos atmosféricos y acontecimientos dramáticos. La tempestad desatada, con una inequívoca función metafórica, pero también con potestad material para condicionar la trama, está en el centro de *El rey Lear* y constituye uno de los pasajes más famosos y a la vez influyentes de la historia del teatro. La tempestad, que atraviesa todo el tercer acto de la obra, y que (con el viejo monarca abandonado a la intemperie por sus hijas Regan y Goneril) afecta a las diferentes víctimas de la intransigencia que el drama pone en juego, haciéndolas así confluir, se erige no sólo en espejo autoconsciente de las atrocidades que es capaz de cometer el ser humano, sino también en motor que motiva la reacción, la busca del refugio, el reencuentro azaroso de diversos personajes. Se trata de un descubrimiento dramático que Shakespeare explorará en diferentes obras, de *Macbeth* a *La tempestad*, y que ejercerá duradera influencia en el romanticismo, particularmente entre los dramaturgos alemanes, tan influidos por el autor inglés. Sturm und Drang (Tempestad e impulso), el movimiento dramático y operístico teorizado por Herder, y del que formó parte Goethe en su juventud, adoptó un nombre explícitamente situado en la órbita poética de Shakespeare,[6] abriendo así un camino de reinvención

teatral con fuerte presencia metafórica de la naturaleza: Schiller recogería este modelo en obras capitales, de neta influencia isabelina, como *Los proscritos, Guillermo Tell, Don Carlos* o *María Estuardo*.

Si atendemos, en este sentido, a la hipótesis de George Steiner [75], según la cual el canon del relato cinematográfico se basaría esencialmente en lo sublime dramático del romanticismo, no nos debería extrañar la importancia que las fuerzas de la naturaleza adoptan en el proceso de construcción institucional de la narración fílmica. Curiosamente, no obstante, no fue tanto el expresionismo germánico como el cine escandinavo el que mejor supo acoger, en los tiempos de esplendor del cine mudo, la tradición de la naturaleza anglogermánica como fuerza activa en la constitución del drama. Directores como Benjamin Christensen –autor de *Häxan: la brujería a través de los tiempos (Häxan*, 1922)–, Mauritz Stiller –responsable de intensas adaptaciones de Selma Lagerlöf como *La saga de Gunnar Hede (Gunnar Hedes saga*, 1923) o *La saga de Gösta Berling (Gösta Berlings saga*, 1924)– o Victor Sjöström –brillante adaptador de otra novela de Lagerlöf llena de instantes de naturaleza desbocada, *La carreta fantasma (Körkarlen*, 1922)– redimensionan la pantalla fílmica con la incorporación de paisajes dinámicos, que asedian a los personajes en situaciones de tempestad, niebla o nieve, formando así parte activa del desarrollo del drama.

Esta presencia no anecdótica de las fuerzas de la naturaleza, creadora de un extraño clima de intensidad expresiva, se trasladó a la perfección a Hollywood precisamente de la mano de Sjöström, contratado por Louis B. Mayer para la realización de un film de título tan explícito como *El viento (The Wind,* 1928). En esta película de desbordante plasticidad, la tradición del cine nórdico sigue resonando a partir de una puesta en escena de aliento romántico que resultó innovadora en los parámetros hollywoodienses, donde no era habitual esa densidad de un elemento perturbador, de una fuerza de la naturaleza como era, en este caso, el viento omnipresente en un Oeste desértico, que acababa poseyendo a los personajes, casi descontextualizándolos de la trama. Un hecho que ratifica esta extrañeza es el modo en que la protagonista, Lillian Gish, acabó creando una gestualidad singular en sus primeros planos, construyendo así una forma de exasperación contra una fuerza natural –inaferrable pero visible–, contemplada en su acción erosionadora, que acababa erigiéndose en omnipresente adversaria.

BATALLAS DESENCADENADAS

La propia Lillian Gish había protagonizado, ocho años antes de *El viento,* una de las secuencias dedicadas a la naturaleza más poderosas

de la filmografía de David Wark Griffith, esta vez evitando una confrontación tan radical entre el rostro y el contexto natural, pero de todos modos con una perfecta integración de la figura en el paisaje en movimiento: se trata del memorable clímax de *Las dos tormentas (Way Down East*, 1920), en el que, en medio de una inclemente tempestad de nieve, la desvalida heroína se precipita en un bloque de hielo en plena y desbocada corriente fluvial, hasta llegar a un salto de agua donde la salva, *in extremis*, el joven enamorado encarnado por Richard Barthelmess. Este clímax liberador, apoyado por la imagen del deshielo para dar salida a una melodramática trayectoria de infortunios, influirá en varios directores de la escuela soviética, muy crítica con la ideología griffithiana, pero no con las aportaciones del director al lenguaje cinematográfico. Cuando Vsévolod Pudovkin, al final de su adaptación de la novela de Máximo Gorki *La madre (Mat*, 1926), monta en paralelo las imágenes de la manifestación revolucionaria con las del río que deshiela formando bloques por los que el protagonista se desplaza a saltos, está operando visualmente en una dirección metafórica (el deshielo como símbolo de la liberación revolucionaria), pero a la vez integrada en los acontecimientos dramáticos.

Esta estrategia encuentra de nuevo su ascendente en una singular idea shakespeariana: la sorprendente utilización del bosque de Birnam poniéndose a «caminar» en el asedio final de *Macbeth*. La tragedia de Shakespeare se ha interpretado a menudo como una alegoría del ciclo de las estaciones: Macbeth representa el invierno estéril, mientras que las ramas del bosque en movimiento apelan a una nueva primavera para el reino. La utilización de la naturaleza en el drama, así, desempeña una doble función, pues propulsa una lectura metafórica pero a la vez es imprescindible para la consecución del clímax: sólo cuando el bosque se ponga en movimiento, podrá cumplirse la profecía de las brujas sobre el fin del tirano.

Serguéi Mijáilovich Eisenstein recoge esta doble dimensión funcional, siguiendo con el motivo visual del deshielo, en la célebre batalla central de *Alexandr Nevsky (Aleksandr Nevskiy*, 1938), el film que abre la última (y breve) etapa del director soviético, caracterizada por la descripción dramatizada de figuras históricas del pasado más esplendoroso de Rusia con una impostación shakespeariana que culminará en el soberbio díptico de *Iván el Terrible (Ivan Grozniy*, 1942-1946). Cuando Eisenstein se plantea la visualización de la célebre batalla de Nevsky en el lago Peipus hace uso de la doble función de los elementos naturales, simbólica y matérica, mediante la imagen dinámica del hielo que se deshace como aliado fundamental de las tropas del carismático líder.

Esta densificación forma parte del proyecto formalizador de una

tipología de batallas fílmicas donde la lluvia, el barro y el viento pueden ser formas estéticas del heroísmo, aunque también, en ocasiones, de la desolación final. De hecho, la visualización de las batallas –con toda su dimensión cinética, cromática y figurativa– es uno de los privilegios que ostenta el cine por encima de la tradición teatral shakespeariana, satisfaciendo así aquello que en los tiempos isabelinos era, como hemos dicho, un llamamiento obligado a la imaginación. Cuando Laurence Olivier, en *Enrique V*, decidió filmar el prólogo de la obra, donde el coro lamenta que no quepan en escena «los vastos campos de Francia» o los caballos que «asustaron al cielo en Azincourt»,[7] lo hizo sabiendo que, muchos minutos después, podría permitirse reproducir la famosa batalla a campo abierto con todo su esplendor panorámico. Como si se tratara de devolver un favor en forma de homenaje, Olivier se atrevía así a proponer que el cine constituye el medio idóneo para acoger la dinámica multiplicidad de la escena shakespeariana, repleta de batallas imposibles, localizadas en espacios abiertos, sometidos a las inclemencias atmosféricas, que parecen prefigurar la sintaxis centrífuga de la épica audiovisual. Por eso, siguiendo la propuesta de Olivier, la mayoría de las adaptaciones de las obras de Shakespeare privilegian esos momentos en que los ejércitos, con su furioso choque, pueden equipararse a los elementos de la naturaleza en explosiva ebullición. Así es como Orson Welles estructura la móvil plasticidad de esa batalla soberbiamente filmada de *Campanadas a medianoche* y como Kenneth Branagh recoge el guante en *Enrique V*, que lee críticamente la luminosidad propagandística de la versión de Olivier para sumergir a los soldados en un dilatado bucle de barro y sangre.

Pero si hay un director shakespeariano que ha llevado al límite la fértil equiparación entre la lucha de los ejércitos y el papel de la naturaleza en movimiento, ése no es otro que Akira Kurosawa. Más allá de sus adaptaciones explícitas de Shakespeare,[8] donde la presencia activa de los elementos naturales deriva de la propia fuente literaria, el director japonés integra la herencia isabelina en la poética general de sus films hasta convertir la lluvia, y en general los accidentes naturales derivados de las inclemencias meteorológicas, en una figura de estilo reconocible y persistente: una escenografía de la catástrofe capaz de frenar o reconducir el destino de sus personajes.

En las películas de Kurosawa, en efecto, la lluvia desata todo su arsenal simbólico: la aceleración del suspense y la violencia climática en *El perro rabioso (Nora inu*, 1949), la metáfora de una posguerra incierta y desesperanzada en *Rashomon*, la premonición de la muerte inevitable en *Vivir (Ikiru*, 1952), la reducción de los combatientes a seres sometidos a la furia cósmica de la naturaleza en *Los siete samuráis (Sichinin no samurai*, 1954), o la motivación de la búsqueda

del refugio en su guión de *Después de la lluvia (Ame agaru*, 1999), que filmó Takashi Koizumi poco tiempo después de la muerte de Kurosawa.

La presencia de esta figura torrencial ha impregnado también la obra de otros cineastas japoneses, y quizá la película más explícita al respecto sea *Lluvia negra (Kuroi ame*, 1989), de Shohei Imamura, donde directamente prevalece el espeso carácter físico, y al tiempo metafórico, de una lluvia tan inclemente como la que se cierne sobre las víctimas a la intemperie de *El rey Lear*. Sin el matiz melodramático con que aparece este motivo en los parámetros del cine clásico, y en géneros diversos, en esta obra apocalíptica la descomposición urbana se ve certificada por la obstinada presencia de un persistente goteo contaminante, fruto de las explosiones de Hiroshima y Nagasaki, que arrastra a todos los personajes y se convierte en parábola del incierto destino de los supervivientes.[9]

De hecho, la lluvia contaminante ha sido una de las formas adquiridas por el cine contemporáneo a la hora de expresar el pulso decadente de un ambiente urbano presa de la culpa edípica, un mal difuso que repercute sobre los espacios y quienes los habitan. La tensión húmeda y amenazadora de *Seven* es un caso paradigmático de esas ciudades lluviosas e inhabitables, sepultadas por una violencia sin posibilidad de regeneración. El director James Gray abordó con la misma voluntad expresiva uno de sus films más explícitamente shakespearianos, el thriller *La noche es nuestra (We Own the Night*, 2007), que el propio cineasta reconoce haber basado en la estructura mítica de *Enrique IV* [60]. Una tensa escena de persecución policial, en el centro mismo del relato, se beneficia del uso de una lluvia persistente y cegadora, como si el director fuera consciente de que en ese obsesivo diluvio urbano se encuentra la clave de la descripción de la violencia que refleja el film, siendo a la vez anuncio y destino fatal, disolución y catarsis.

En cierto sentido, la lluvia central de *El rey Lear* anticipa el principio ballardiano de la catástrofe como regeneración: hay que llegar al fin del mundo para que, luego, algún superviviente pueda pronunciar las misteriosas pero a la vez liberadoras palabras finales de la tragedia shakespeariana, al fin y a la postre programáticas: «Preciso es que nos sometamos a la carga de estas amargas épocas; / Decir lo que sentimos, no lo que debiéramos decir. / El anciano ha sufrido muchísimo; / nosotros, que somos jóvenes, no veremos tantas cosas ni viviremos tantos años.»[10] Hay que haber llegado al límite de la destrucción para tomar conciencia de los retos de una nueva era. Así también el cine contemporáneo ha encontrado en la lluvia simbólica una manera de hacer sentir a su público la fuerza inesperada de la naturaleza como creadora de comunidad, aunque sea desde una

dimensión infernal. Muchos films basados en historias cruzadas en un mismo espacio, o en un mismo tiempo, parecen necesitar, en un momento u otro, un hecho atmosférico ajeno a la voluntad humana que una desesperadamente a todo el mundo en una telaraña expectante ante la preeminencia del mal destructor, como un estallido de violencia externa que hiciera percibir a los humanos la conciencia de sus límites. Tanto Lawrence Kasdan en *Grand Canyon* (1991) como Robert Altman en su adaptación de distintos cuentos de Raymond Carver en *Vidas cruzadas (Short Cuts,* 1993), encontraron en la figura del terremoto el modo de concluir su puzle narrativo en torno a la ciudad de Los Ángeles, como forma externa de expresar la plaga catastrófica que se cierne sobre la intimidad de los personajes. Indudablemente influido por este motivo argumental, Paul Thomas Anderson intuyó otra figura magnífica para expresar lo mismo, sin recurrir al tópico californiano del seísmo: ideó una sorprendente lluvia de ranas que irrumpen por sorpresa en la parte final de *Magnolia* (1999), hecho inexplicable pero verosímil, que convierte el diluvio en masa viscosa, en vida y muerte a la vez, en presencia salvaje en el centro de una ciudad enferma de incomunicación y fiebre competitiva.

MIRANDO EL CIELO

Pero el cielo también puede ser refugio y espejo consolador. Puede evocar instantes de calma y acoger la serenidad de un pensamiento lúcido en el fragor de una batalla cruel. Lev Tolstói organizó su narrativa no sólo asumiendo la misma delectación por la trama coral y la multiplicidad de voces y personajes que caracteriza tantas obras de Shakespeare, sino también atendiendo, de un modo quizá más sosegado pero no menos expresivo, a la integración de elementos naturales en el sinuoso despliegue de sus relatos. En *Guerra y paz*, la importancia de los cielos en contrapunto al desarrollo de las batallas cobra una fuerza cinematográfica a cuya fascinación no se mostrará ajeno el director Serguéi Bondarchuk en su majestuosa versión fílmica *(Voyna i mir*, 1968). Ya en el prólogo de este film (que se diría una inversión premonitoria de la poética órfica de David Lynch), la visión del mundo natural a ras de suelo deja paso a una elevación de la cámara que acaba capturando un dinámico picado del paisaje visto desde el cielo, apuntando así los dos polos de la dialéctica natural que regirá la película. Más tarde, en la secuencia de la primera gran batalla, y siguiendo fielmente las palabras de Tolstói, la caída del príncipe Andréi (ViacheslavTíjonov) mientras transporta una bandera, culmina con su visión epifánica del cielo captada desde la tierra en la que ha caído, como trampolín revelador que lo impulsa hacia la súbita admiración de la belleza, así como a la relativización de los mundanos

sueños de gloria que albergaba la noche anterior.

No resultaría extraño que este plano sublime hubiera cautivado en su día a Aleksandr Sokúrov, uno de los directores que ha planteado de manera más física la dialéctica a la que apunta la filmación de los elementos evanescentes que van marcando los itinerarios de los distintos protagonistas de sus obras, ya sea enfrentados al frío –como en *Madre e hijo (Mat i syn*, 1997)–, al calor –*Los días del eclipse (Dni zatmeniya*, 1988)–, al mar gélido y tempestuoso –*Confesión (Povinnost*, 1998)– o a la nieve –*El arca rusa (Russkiy kovcheg*, 2002)–. En su serie *Voces espirituales. Diarios de guerra (Dukhovnye golosa. Iz dnevnikov voyny*, 1995), Sokúrov se enfrenta al tedio de unos soldados tendidos en el campo, en un lugar fronterizo entre Tajikistán y Afganistán, mirando el movimiento del cielo y las nubes, como única manera de captar el paso del tiempo, en su dilatada espera.[11]

LA NOCHE DE LA INCERTIDUMBRE

La utilización sokuroviana de los planos en contrapicado sobre el cielo en movimiento, en esa expectativa demorada de la acción épica, nos hace recordar la importancia climática de la espera, la pausa antes de la batalla, que vuelve a tener en Shakespeare un precedente vertebrador. Como retomará Tolstói con la larga noche que precede al enfrentamiento entre las tropas rusas y las napoleónicas en *Guerra y paz*, la vigilia de la batalla será explorada por Shakespeare en diferentes tragedias épicas (las visitas de los fantasmas en *Ricardo III* o *Julio César)*, pero encontrará su mejor formulación en *Enrique V*. En este caso, la pausa reflexiva, que ha de preceder a la confrontación cruel, no es sólo un oasis temporal, sino también escenográfico. Exige un clima particular de calma ambigua, una tensión atmosférica y nocturna que impulsa al monarca a visitar las tiendas de los soldados y camuflarse entre ellos para oír sus comentarios. Las versiones fílmicas de Olivier y Branagh aprovechan ese instante premonitorio para dotar al tranquilo entorno del campamento de una especie de calidez fotográfica que, horas después, se verá atravesada por la fuerza expansiva de la acción violenta.

Esa noche pausada, antes del enfrentamiento armado, puede incluir lógicamente la premonición de la propia muerte, un elemento clave en la melancolía de algunos films de acción con vocación de fresco histórico. Raoul Walsh, uno de los directores más abiertamente shakespearianos del clasicismo hollywoodiense, apura esta densificación atmosférica de la vigilia de la batalla en *Murieron con las botas puestas (They Died With Their Boots On*, 1941), donde el general Custer (Errol Flynn) y su esposa (Olivia de Havilland) se recluyen en la magia premonitoria de una despedida que saben definitiva.

La premonición de la propia muerte deja paso, en alguna ocasión, a la espera de una muerte colectiva. En *Melancolía (Melancholia*, 2011), de Lars von Trier, la aparición en el cielo de un planeta que avanza irreversiblemente hacia la Tierra no se conjuga desde los códigos de la ciencia ficción catastrofista, sino desde un intimismo radical que enfrenta a las dos hermanas protagonistas, Justine (Kirsten Dunst) y Claire (Charlotte Gainsbourg), con el aura espectral de una atmósfera paisajística sensible a los cambios del cielo durante las horas de espera ante la inminente colisión.

La espera, ahora convertida en estado de incertidumbre permanente, en tedio casi chejoviano de unos soldados prestos a una acción siempre diferida, constituye el centro de *El desierto de los tártaros*, la gran novela de Dino Buzzati adaptada al cine por Valerio Zurlini *(Il deserto dei tartari*, 1976). El presentimiento urgente de los ejemplos anteriores queda suspendido en una exasperada vivencia de la espera que envuelve a esos militares aislados en una fortaleza, en medio del desierto, ante la expectativa de un ataque exterior que nunca acaba de materializarse. Así, la arena infinita que rodea a los personajes, la atmósfera de calor asfixiante a que se ven expuestos, se erigen en una provocativa inversión del motivo de la naturaleza en constante metamorfosis, pues ahora se trata de un clima persistente, como un asedio, en una trama que no parece tener *fin de partida*.

LA DRAMATURGIA DEL VACÍO

La concepción casi nihilista de *El desierto de los tártaros* recuerda la importancia del vacío que se instala en todas las manifestaciones de la estética barroca del teatro isabelino. Bajo el ruido y la furia del mundo, un Macbeth convertido en filósofo preexistencialista se pregunta «¿Qué es la vida sino una sombra; / un histrión que pasa por el teatro / y a quien se olvida después, / o la vana y ruidosa fábula de un necio?»[12] Este vacío que todo lo impregna, tras el movimiento incesante de los personajes y el dinamismo escenográfico que se desarrolla en paralelo, es una de las aportaciones mayores del teatro de Shakespeare a la estética teatral contemporánea. Y probablemente su anunciación definitiva tenga lugar en el centro de *El rey Lear*, en la mencionada escena de la tempestad. Rayos y truenos, lluvia y viento, no dejan de ser el efervescente contraplano del desierto conceptual y vital de los erráticos personajes, que vagan a la intemperie por un territorio yermo, sin posibilidad de encontrar un refugio. El aislamiento radical de Lear, de su irreverente bufón, del leal Kent, del ciego Gloucester y de su hijo Edgar, que se finge piadosamente un mendigo loco para que su padre no se vea sorprendido en situación tan humillante, constituyen una procesión de peregrinos

desarraigados, una *troupe* de muertos vivientes, que vagan por un desierto extenuante y prefiguran de manera visionaria las futuras catástrofes de la historia.

Este desierto omnipresente cimenta la obra de Samuel Beckett, poeta del absurdo, figura clave de la escena europea posterior a la Segunda Guerra Mundial, que sitúa siempre a sus desvalidos supervivientes en escenografías posapocalípticas, donde la errancia no conduce a ninguna parte y la palabra se convierte en el último rasgo de humanidad, como si rememorara el lúcido verso que le dedica Edgar a su padre, al borde de un precipicio imaginario: «Y todavía puedo estar peor; / Lo peor no dura un instante más del tiempo preciso para decir: / "Esto es lo peor de todo."»[13] Como ha escrito Marcos Ordóñez, «esta frase anticipa toda la obra de Beckett», junto con otro verso clave: «Tristes tiempos estos en que los locos guían a los ciegos» [66].

Pero esta desertización de la escena dispone también de un poeta cinematográfico, durante el periodo de entreguerras, en la figura de Erich von Stroheim y su película *Avaricia (Greed,* 1924), que exacerba de un modo pionero la idea de un espacio vacío como receptáculo de la angustia y la opresión, inversamente al modelo mítico de la naturaleza acogedora planteado, en Estados Unidos, por la filosofía naturalista y trascendental de Emerson, así como por las imágenes pictóricas y fotográficas del primer paisajismo norteamericano. Esta imagen desolada se manifiesta, sobre todo, en la secuencia final de *Avaricia*, donde el protagonista se queda inmovilizado en medio del desierto, encadenado al cadáver de su enemigo, en un trágico final que plantea la visión de un horizonte sin posibilidad alguna de regeneración o salvación.

El cine americano tardaría mucho tiempo en retomar la profecía prebeckettiana de la nada vista en un desierto ilimitado, aunque, en películas de otros continentes, la idea del vacío paisajístico como expresión nihilista tuviera especial fortuna, de Rossellini a Antonioni o Glauber Rocha. Asimismo, en el final del clasicismo norteamericano destaca una película insólita de otro director shakespeariano por excelencia, Nicholas Ray. En *Amarga victoria (Bitter Victory*, 1957), Ray da la vuelta al trascendentalismo mítico con que John Ford planteara *La patrulla perdida (The Lost Patrol*, 1934), donde redimía desde lo sublime el periplo por el desierto de unos soldados perseguidos, y se centra en el retorno a su base de un pequeño destacamento militar británico seguido de cerca por las tropas alemanas, durante la campaña africana de la Segunda Guerra Mundial, en un periplo que deja al descubierto la tensión y la hostilidad entre los dos oficiales que comparten la responsabilidad de la misión. En este film nihilista, el desierto no es un mero escenario pasivo, ni

tampoco una plataforma para revelaciones epifánicas, sino el sustrato material en el que se reflejan el odio y la desesperación, así como una metáfora de la inhumanidad que puede tomar posesión del corazón de un oficial de apariencia respetable en un contexto de rivalidades (naturalmente miméticas) que no admite finales felices.

En el cine contemporáneo, Gus Van Sant será el mayor representante de esa poética del vacío en el desierto, el gran actualizador del tema, a partir del cruce entre la tradición del *western* norteamericano más crítico y pesimista (de Peckinpah a Monte Hellman) y un cúmulo de influencias europeas de las que no podemos excluir ni al binomio Shakespeare-Beckett, al que acabamos de referirnos,[14] ni aportaciones fílmicas tan asumidas por el propio Van Sant como las de Béla Tarr. En *Gerry* (2002), una película de trama minimalista, centrada en dos amigos que abandonan la autopista, que prometía ser el escenario de una *road movie* convencional, para adentrarse en un desierto donde pronto quedan atrapados y extraviados, Van Sant consigue unos niveles de abstracción que sitúan a los personajes en el centro mismo de esa escenografía del vacío de la que hablamos. Por sus silencios (rotos por gritos y expresiones desesperadas), por la duración de los planos, por la concepción del desierto como laberinto, el film de Van Sant entronca tanto con *Avaricia*, de Stroheim, como con el existencialismo teatral asociado a un espacio hostil. La secuencia final, con uno de los personajes agonizando mientras el otro encuentra una salida en ese desierto que parecía infinito, con una carretera longitudinal como oasis de civilización, pone en escena de manera sintética tanto el caos como su contrapunto, convirtiéndose así en una forma de conciliación crítica, heredera de la dualidad contradictoria entre esperanza y desolación que aparece en el parlamento final de *El rey Lear*: como si la dramaturgia del vacío fuese en sí misma ambigua, creadora de confusión, incapaz de discernir entre el bien y el mal, anunciando el destino incierto de todos aquellos con los que se enfrenta fatalmente.

LA REGENERACIÓN

La incertidumbre del vacío atmosférico no debe culminar necesariamente en el nihilismo de un callejón sin salida. La pluralidad semántica de Shakespeare puede enfrentar a los espectadores a un vacío irreversible y, a la vez, invitar a los sentidos a saborear las pautas regeneradoras que la propia naturaleza pone en juego. Los naufragios, tan presentes en su teatro, actúan a menudo como plataformas hacia una situación consoladora. Y las aguas que los provocan pueden activar una metamorfosis «extraña y rica», como reza el verso de la canción de Ariel. Este verso compensador traspasa

naufragios cinematográficos tan emblemáticos como el que da título a uno de los primeros grandes films de Hitchcock, *Lo mejor es lo malo conocido (Rich and Strange*, 1932), crónica de la recuperación del amor entre una pareja a partir de un viaje por mar que culmina en una catástrofe terapéutica, o el que purifica a los amantes de *Titanic* (1997), liberados de las convenciones sociales, como Romeo y Julieta, y cohesionados en la activación de un fulgor heroico que marcará la vida posterior de la superviviente, la protagonista femenina.

El incidente (The Happening, 2008), de M. Night Shyamalan, constituye un ejemplo memorable del modo en que la fuerza de la naturaleza, siempre ambigua, es capaz de hermanar hostilidad y capacidad regeneradora. Dotado de una asombrosa capacidad para llevar la inmanencia de ciertas imágenes extrañas –que parecen imposibles, aunque resulten perfectamente verosímiles– hasta el límite del código realista, el film se inicia con una lluvia de cuerpos humanos que caen del cielo, de los últimos pisos de un edificio en construcción. Ese instinto suicida no posee explicación convincente, aunque provoca la huida de los habitantes de la ciudad al campo para evitar así esa plaga silenciosa e invisible que lleva a la muerte autoinfligida. Poco a poco se descubre que la misteriosa anomalía procede de la vegetación del planeta, pues se trata de un virus que producen las plantas y el viento esparce, como si se tratara de una protesta de la Tierra por los desproporcionados males ecológicos que padece. Pero esta odisea naturalista comporta una revelación, y ésta se hace evidente cuando los protagonistas que han huido de la ciudad descubren que la catástrofe contiene la semilla posible de un aprendizaje: la conciliación amorosa de una pareja, en el centro mismo del desastre, los hace descubrirse inmunes a la plaga, un instante de cine «trascendental» nada infrecuente en la poética fílmica de Shyamalan.

Y es que el motivo shakespeariano del alejamiento eventual de la civilización y el consiguiente encuentro con una epifanía naturalista es un recurso estructural que organiza las ficciones según un juego de opuestos decantado hacia las transformaciones del carácter. El bosque de *Como gustéis* o *El sueño de una noche de verano* no es un mero decorado estático: acoge a los protagonistas venidos de la ciudad para desproveerlos de certezas, y también para implicarlos en un viaje interior del que saldrán transfigurados y más sabios. La rentabilidad dramática de esta dicotomía entre la ciudad y el bosque es una constante que el cine contemporáneo no deja de abordar. En *Yuki & Nina* (2009), la simetría estructural de esta ficción, codirigida por Nobuhiro Suwa e Hippolyte Girardot, se centra en una pareja de niños que se traslada de la rutina agresiva del entorno urbano europeo a la dimensión fantástica y regeneradora de un bosque japonés de cuento de hadas, en un contraste de culturas que evidencia de qué modo el

cine más innovador de la época contemporánea tampoco desestima la eficacia de ese recurso. En Estados Unidos, el director Terrence Malick ha cimentado su obra, escasa pero ya totémica, según la confrontación de sus protagonistas con la fuerza sacralizada del entorno natural, tratado con un misticismo que culmina en obras como *El árbol de la vida (The Tree of Life*, 2011) y *To the Wonder* (2012). En una línea menos bíblica, pero con la misma necesidad de que el «carácter» de los personajes se vea modificado por la presencia del paisaje, Alexander Payne los instala en un entorno que los vence y a la vez los libera: la carretera abierta a la autoexploración de *A propósito de Schmidt (About Schmidt*, 2002), el plácido territorio lleno de viñas de *Entre copas (Sideways*, 2004), la playa hawaiana que apresa y transfigura el duelo en *Los descendientes (The Descendants*, 2011) o incluso el árido paisaje invernal de *Nebraska* (2013) son escenarios tan adheridos a los ojos y el corazón de los personajes que sus transformaciones emocionales no pueden desvincularse del latido natural que ha acompañado su periplo. Como si los duendes de *El sueño de una noche de verano* o la música bucólica de *Como gustéis* encontrasen nuevas formas de influir en la volubilidad del «carácter» moderno y los autores cinematográficos, atentos a este legado, no renunciaran a las posibilidades dramáticas que les cede el entorno paisajístico para la organización de las ficciones.

9. LA ESCENA OBSCENA

Un garaje, un hombre atado a una silla, un interrogador que lo golpea, que lo tortura con parsimonia, con una deferencia especial: tiene todo el tiempo del mundo, nadie vendrá para salvar a su víctima, nadie sabe que están ahí, y por eso la violencia, refinadamente dilatada, puede llevarse al límite. La atmósfera del recinto cerrado se impregna de una crueldad sin freno, imprevisible. En un momento dado, el torturador se acerca al otro para cortarle la oreja y la cámara se aleja hacia el fuera de campo, mientras tiene lugar la mutilación, para volver inmediatamente a la imagen del verdugo con la oreja ya en sus manos.

Esta escena de *Reservoir Dogs* (1992) –*opera prima* de Quentin Tarantino que José Luis Guarner calificó, en el momento de su estreno, como una «tragedia isabelina» [49]– es, probablemente, uno de los manifiestos fílmicos más brutales sobre la necesidad de recuperar la explicitud shakespeariana de la violencia en el cine contemporáneo. El film fue acusado de exhibicionismo gratuito: una acusación que los defensores del decoro neoclásico también habían formulado, siglos atrás, a propósito de los excesos dramáticos de *Macbeth, El rey Lear* o *Tito Andrónico*. Tarantino demuestra que no hay eufemismo posible, que la brutalidad ya no es sólo especulativa ni sacralizada. Aunque conjugue una cierta organización del acto de la mutilación desde el fuera de campo, para retomar enseguida el plano con la visión pregnante del órgano extirpado, la experiencia del tiempo dilatado que focaliza el centro de la escena no tiene precedentes comparables, y abre un camino que el cineasta seguirá en la larga secuencia de la tortura en el subterráneo de *Pulp Fiction*, o en el cruel interrogatorio que centra uno de los momentos más memorables de su guión para *Amor a quemarropa (True Romance*, 1993), film dirigido por Tony Scott.

Ninguna de estas escenas hubiera sido posible en el teatro clásico griego. En Atenas se utilizaba la expresión *ob skena* (obsceno) para referirse a todo aquello que debía quedar «fuera de escena», lejos de los espectadores, a los que había que proteger de la visión perturbadora de los instintos más básicos.[1] Eso no quiere decir que no hubiera mutilaciones, asesinatos y otras manifestaciones de la violencia en sus tramas. Ocurre simplemente que no tenían lugar en el escenario, sino en su exterior, y que eran evocadas por algún mensajero que se encargaba de narrarlas.[2] Esta obligación de encubrir la acción violenta explica de qué modo se resolvía dramáticamente la ejecución de una venganza como la que se perpetra en *La Orestíada*

con el asesinato de Egisto y Clitemnestra por parte de Orestes, narrada por el propio vengador al salir del palacio tras haber consumado el crimen. O, aún de manera más radical, en la «obscena» fundamental de la tragedia griega, en la que Medea mata a sus hijos, pero el acto se convierte en una imagen sacralizada, incomprensible, que ha viajado a lo largo del tiempo situando siempre en primer término la dificultad, o imposibilidad, de representarla ante el espectador.[3]

Shakespeare transformó radicalmente la ritualidad púdica precedente, y a él debemos esta penetración de la violencia en el núcleo visible de la escena, una revolución ontológica que llega hasta el audiovisual contemporáneo. Es cierto que, a veces, el autor utilizaba el viejo recurso del *fuera de escena*, como es evidente en el asesinato del rey Duncan por parte de Macbeth, que transcurre en *off* mientras en el escenario queda expectante Lady Macbeth, en una dilatada espera que Orson Welles convirtió en tenso plano secuencia en su versión fílmica. Pero el hecho de que Shakespeare utilizara a veces este procedimiento por puro interés dramático no significa que se sintiera obligado a hacerlo. Eso queda demostrado en la misma obra por la visualización explícita del brutal asesinato de la familia del noble Macduff (incluido su hijo menor), que a su vez Polanski convertiría en una secuencia demoníaca, digna del autor de *La semilla del diablo*, en su posterior adaptación. En el *opus* shakespeariano, las escenas de una violencia directamente proyectada en el escenario son demasiado numerosas como para imaginar un prejuicio puritano y púdico en su dramaturgia omnicomprensiva. Fiel al principio de la secularización, a la renuncia al mundo de lo sagrado que caracterizaba la tragedia ática, su teatro se propone más bien presentar la violencia tal como es ante los ojos del espectador, dilatándola, detallándola, sin ocultar nada de su condición salvaje y cruel. En las obras de Shakespeare no hay nada sagrado que invocar, porque todo pertenece directamente a la ley de los hombres. Y una manera de justificar este destino laico es la arriesgada decisión, sin precedentes en la historia de la ambición dramatúrgica, de hacer explícita la tortura, con delectación, dilatación y testigos.

Tomemos, por ejemplo, la escena vii del acto III de *El rey Lear*: son tan significativos la fruición y el minucioso detalle de la tortura a la que se somete al duque de Gloucester como el hecho de que esa misma tortura se concentre en una mutilación explícita, es decir, arrancarle los ojos: un gesto físico, carnal, agresivo, sin ninguna voluntad metafórica o ejemplarizante como la que podía ofrecer la escena clásica en que Edipo, en una de las tragedias de Sófocles, se sacaba los ojos como símbolo de asunción de la culpa. Aquí, la tortura sin remisión posible no enseña otra lección que la propia violencia, ejercida como venganza de las hijas del rey Lear contra su consejero

áulico, como transferencia de la que querrían ejercer contra su padre. Sacar los ojos o cortar la oreja: la mutilación como detalle de exceso naturalista invade una tendencia dramática que resuena con fuerza en nuestra contemporaneidad. Y que en absoluto es banal, ni necesariamente exhibicionista.

LA VIOLENCIA EN LA NIEBLA

Un ojo cortado por una navaja de barbero (en realidad el ojo de una vaca) constituye una de las imágenes más célebres, por insólita y fetichista, de la historia del cine. Aparece en el prólogo de *Un perro andaluz (Un chien andalou*, 1929), el film de Luis Buñuel con guión de Salvador Dalí que permitió proclamar el ingreso del cine en el movimiento surrealista. Como sucedería después con la escena de sexo sobre el barro de *La edad de oro (L'âge d'or*, 1930), segunda y última película del tándem, la mutilación del ojo significaba una llamada atávica a la necesidad de violentar provocativamente la mirada espectatorial, con un desbordamiento expresivo que entronca con lo que André Bazin consideraba un «cine de la crueldad».[4] Recurriendo al desorden violento, este gesto estético ejemplificaba de manera primigenia la actitud preconizada por el surrealismo: salir a la calle con un revólver y disparar contra la multitud al azar.

La singularidad absoluta de este plano perturbador, y su soledad en la historia del cine, nos transmiten que esta voluntad de choque no tuvo continuidad en las vanguardias de su tiempo, ni tampoco en la herencia clásica. Muy al contrario, la filiación surrealista encontró una forma sutil de mitigar la provocación directa y cruda de su precedente fundacional en el recurso a la imagen soñada. Las alusiones metafóricas del sueño de *Recuerda (Spellbound*, 1945), diseñado precisamente por Dalí y dirigido por Alfred Hitchcock (otro «cineasta de la crueldad», según Bazin), no exhalan ya ese aliento perturbador: la imagen de los cortinajes sobre los que aparecen pintados unos grandes ojos, a su vez rasgados por tijeras que los mutilan con rutilante belleza coreográfica, remite sin duda a *Un perro andaluz*, pero constituye más bien un refugio que contiene aquello que podría tolerarse mediante una interpretación fríamente racionalista, enmarcado con claridad en una realidad onírica diferenciada de la vida consciente [44].

Y es que el cine clásico, en lo que se refiere a la mostración de la violencia, fue más ático que isabelino. El sentido del pudor y de la medida impregnó el imaginario fílmico, y lo hizo incluso en aquellos géneros que habían bebido directamente de los argumentos de ambición y venganza originados en algunos relatos shakespearianos. En el cine de gángsters de los años treinta, la serie de films

inaugurados por *Scarface, el terror del hampa* –que argumentalmente habían seguido el modelo de profecía, usurpación, ascensión y caída de *Macbeth*–, la violencia aparecía siempre eludida: las muertes y los asesinatos se producían en la niebla, en las sombras, o directamente fuera de campo, sin la exhibición provocativa de las tragedias históricas, sin la carnalidad desbordante de los referentes originales. Argumentalmente eran shakespearianos, pero la maquinaria fílmica siempre situaba obstáculos y barreras que dificultaban la visualización de su crueldad. Por si fuera poco, la velocidad de la acción tendía a la elipsis, y en ningún caso se buscaba la exasperación temporal, hiperbólica, que sostiene las agresiones en vivo de *El rey Lear* o *Tito Andrónico*.

LUCES Y SOMBRAS DEL DUELO

La elasticidad del tiempo dramático apareció, en cambio, en otra forma de recreación de los enfrentamientos violentos, formulada igualmente en el teatro shakespeariano: a partir del duelo de esgrima que aparece en el centro de *Romeo y Julieta*, por ejemplo, o del clímax devastador de *Hamlet*, el cine concebirá desde sus orígenes un tipo de lucha con espadas de temporalidad alargada y no meramente funcional, capaz de convertir ese dispositivo en una forma en sí misma, en una manera de presentar un conflicto coreografiado. Se trata de un recurso a la fascinación escópica que se producirá tanto en el cine de samuráis realizado a partir de los años veinte en Japón y Hong Kong como en los llamados films «de capa y espada» inaugurados por el galán Douglas Fairbanks en sus encarnaciones de célebres espadachines como D'Artagnan o El Zorro, antes de que, a finales del periodo mudo, interpretara la primera adaptación sonora de una obra de Shakespeare, *La fierecilla domada (The Taming of the Shrew*, 1929), al lado de su esposa Mary Pickford. Esta delectación coreográfica ya estaba contemplada, sin duda, en el *tempo* del duelo de las obras shakespearianas, pero el cine de Hollywood lo convirtió en algo más sofisticado y luminoso, exento de pulsión trágica, que encontró su culminación en *Scaramouche* (1952), el film que supuso la apoteosis de la coreografía de la esgrima en Technicolor: el cine clásico había evitado por completo el peligro de la violencia explícita, sublimándolo con un modelo de lucha que adquiría el ritmo del musical y una elegante gestualidad.

Cuando, en 1968, Franco Zeffirelli dotó de mágica sensualidad cromática el largo y bellísimo duelo solar de *Romeo y Julieta (Romeo and Juliet)*, estaba retomando sin duda esta tradición coreográfica de la esgrima pensada para el goce escópico, pero también restituyendo sutilmente la emergencia de lo siniestro que se oculta en esos

encontronazos, en principio lúdicos, entre bandas juveniles. El plano del rostro de Tibaldo (Michael York) descubriendo con terror en su espada la sangre de Mercutio (John McEnery), premonición fatal de que ese juego coreográfico se ha visto truncado para siempre, supone tanto un distanciamiento del mero dispositivo de distracción visual, como una restitución de las raíces violentas del duelo en la escena shakespeariana.

Esta contaminación fatídica ya resultaba visible, desde la década anterior, en la síntesis Oriente-Occidente que plantean los films de Kurosawa, a quien la adopción de modelos argumentales explícitamente shakespearianos le exigió también asumir los retos de su visualización, la creación de un modelo de violencia fangosa, de sangre y excrecencias corporales, donde la ligereza desaparece en favor del espesor explícito como valor estético, ralentizando la acción y preparándose para un cambio de ritmo seco y mortal.[5] Esta poética desgarrada no sólo aparece en los films que retoman la tradición épica del género de los samuráis. En su versión contemporánea de *Hamlet*, ambientada en el mundo de las altas finanzas japonesas y titulada *Los canallas duermen en paz*, Kurosawa dio un paso irreversible al asumir que mostrar los efectos de la violencia y su brutalidad (perfectamente detallados en una climática secuencia de tortura) era algo sustancial para el entendimiento del mal, y que sin esta admonición directa al espectador no se cumpliría el carácter moralizador perseguido por la obra original.

Sergio Leone fue uno de los directores que se manifestó más explícitamente deudor de esta renovación de Kurosawa, hasta el punto de adaptar apócrifamente un film del maestro japonés, *Yojimbo (Jöyinbö*, 1961), en *Por un puñado de dólares (Per un pugno di dollari*, 1964), acta fundacional del *spaghetti western* en la que incorpora una ritualización del tiempo de la violencia que acaba densificando tanto las esperas como los inevitables estallidos. Si vamos aún más lejos, en lo que se refiere a la mostración directa de los efectos de esta violencia sobre el cuerpo, encontraremos al norteamericano Sam Peckinpah, quien creará una fusión perfecta entre las dos tradiciones foráneas y la del clasicismo de Hollywood, en aquel momento ya en decadencia pero aun así capaz de ejercer una influencia similar en el cineasta, sobre todo en algunos de sus *westerns* crepusculares. Peckinpah entendió que la revisión histórica del género y su acta de defunción implicaban igualmente el desbordamiento de los límites de la representación que el código se había autoimpuesto en su voluntad de reescribir la historia americana, ocultando su brutalidad esencial tanto en el momento de su fundación –contra los nativos– como en el de su asentamiento –contra las diferentes olas de emigrantes–. Esta poética del exceso, de la necesidad de centrar en el plano todo lo que

había quedado en *off*, resulta consustancial a su estilo, y encuentra su carta de naturaleza fundacional en la secuencia del clímax de *Grupo salvaje (The Wild Bunch*, 1969), donde los héroes fugitivos, atrapados en el fuego cruzado en el que se han visto inmersos al final de su incursión en la revolución mexicana, convencidos de que no les queda otra salida que morir matando, se abocan a una batalla suicida que supondrá un nuevo paradigma de la representación de la violencia en la pantalla. Este tiroteo –que a su vez inaugura uno de los estilemas luego habituales en Peckinpah: la cámara lenta– confirma palpablemente que poner la violencia en escena no es signo de goce, sino de responsabilidad plena en la comprensión del gesto moral. Peckinpah quiere saber qué ocurre cuando una bala entra en el cuerpo de alguien, y lo hace explorando su efecto carnal, ralentizando la acción, exhibiéndola con la mirada implacable del entomólogo.[6]

Esta familiarización con la violencia, impúdica y naturalista, encuentra un particular mecanismo de expresión dramática en un film posterior de Peckinpah, *Quiero la cabeza de Alfredo García (Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974). La trama de esta película reconstruye el itinerario de Bernie (Warren Oates), un pianista aventurero que intenta conseguir la recompensa ofrecida por un rico hacendado a quien le lleve la cabeza de su peón, Alfredo García, que ha dejado embarazada a su hija. Bernie, sabedor de que García ha muerto en un accidente de tráfico, se desplaza hasta el cementerio donde yace enterrado para cortarle la cabeza y así obtener la recompensa. Pero otros facinerosos se le anticipan y se inicia así una violenta persecución, a ritmo de *road movie*, durante la cual la cabeza de García va de mano en mano hasta que, al volver a Bernie, éste inicia un proceso de extraña solidaridad con el decapitado, que lo lleva a renunciar a la recompensa y tratar de devolver al cementerio la parte robada de su cuerpo. Dos elementos netamente shakespearianos emergen de este film-manifiesto de la estética de la violencia de su director. Por una parte, los monólogos de Bernie con la cabeza que lleva en el asiento del copiloto le provocan un movimiento interior, de transformación del carácter, y a la vez se miran como en un espejo en el *vanitas* por excelencia de la escena hamletiana: el *tête à tête*, en el cementerio, entre el príncipe danés y la calavera de Yorick, su bufón de la infancia. Por otra, el brutal imaginario de la decapitación traspasa todos los demás instantes de violencia mutiladora que contiene el film, durante ese inevitable itinerario de Bernie hacia la muerte a manos de sus enemigos. Este clima de violencia que impregna los fotogramas del film nos recuerda qué tipo de conciencia histórica despliega Peckinpah respecto a la condición intolerablemente violenta de su entorno: todo su cine parece un eco, no sólo de las contradicciones históricas de la colonización de Estados Unidos, sino

también del reciente conflicto bélico de Vietnam, donde el ejército norteamericano cometió un sinfín de barbaridades cuya denuncia empezaba ahora a inflamar a la opinión pública.[7] En esta absorción ética de la evidencia de la naturaleza humana en sus aspectos más turbios, Peckinpah sigue siendo discípulo de los taxativos consejos que Hamlet da a los comediantes que visitan Elsinor respecto a la función social del teatro: «Mostrar a la virtud sus propios rasgos, / al vicio su verdadera imagen.»[8]

En las obras del autor isabelino, este proyecto ontológico pasaba por no escatimar detalles truculentos sobre el comportamiento de una humanidad cuyas debilidades conocía por completo, pues tampoco los excesos presentados en sus obras se podían desvincular de una época en que las ejecuciones públicas estaban a la orden del día, o la presencia de soldados mutilados, o de víctimas de alborotos tabernarios (como el que acabaría misteriosamente con la vida de Christopher Marlowe), formaba dolorosa parte del paisaje cotidiano. En un sagaz ensayo biográfico sobre el creador de *Hamlet*, su incondicional admirador Anthony Burgess, autor de la polémica *La naranja mecánica*, invita al lector a que primero imagine el contexto de violencia cotidiana en el que se formó el escritor y luego juzgue, si puede aún acudir a los prejuicios puritanos y decorosos, cualquier exceso que pueda encontrarse en sus escenas [24]. Ya nos hemos referido repetidamente a los ojos arrancados de Gloucester, pero la estética de la mutilación se reencarna en otros mecanismos efectistas del dramaturgo en otras muchas de sus obras, desde las manos cortadas de Lavinia en *Tito Andrónico* hasta la cabeza separada del cuerpo al final de esa tragedia desolada que es *Macbeth*, tal como Polanski recreó sin pudor en el clímax de su versión fílmica. Así pues, más allá del retorno seminal a esa figuración obscena que supone *Quiero la cabeza de Alfredo García*, la decapitación como presencia oculta en el imaginario fílmico de naturaleza shakespeariana ha penetrado en los códigos figurativos de la serialidad contemporánea, ofreciendo ejemplos contundentes como el del inicio de la segunda temporada de *24,* en el que un Jack Bauer visiblemente excitado se presenta en la oficina de sus superiores, en el departamento de inteligencia, con la cabeza de uno de sus enemigos, que él mismo ha cortado tras la muerte violenta de su esposa al final de la primera temporada. Y en *Juego de tronos*, la sorprendente decapitación pública de Ned Stark (Sean Bean), el señor de las Tierras del Norte, en la atribulada parte central de la primera temporada, no deja de rimar con la primera ejecución que él mismo se ve obligado a cumplir en el capítulo inicial, todo ello para recordarnos que las exigencias de la violencia en el contexto parahistórico de la trama no excluyen a quienes se postulan como paladines de la moderación y la honestidad

en el comportamiento.

LOS EXCESOS DE LA TORTURA

Y con las mutilaciones llegan las torturas: inherentes a la historia de la humanidad, presentes en la ficción narrativa desde las primeras epopeyas conservadas, no conocerán una versión escénica hasta la llegada de Shakespeare. El violentísimo canto XXII de la *Odisea* contiene la feroz descripción de una tortura no representada: «Después sacaron a Melantio al vestíbulo y el patio, le cortaron con el cruel bronce las narices y las orejas; le arrancaron las partes verendas, para que los perros las despedazaran crudas, y amputáronle las manos y los pies con ánimo irritado.» Esta escena irrepresentable ya no nos extraña en el cine moderno, pero hay que tener en cuenta que, en medio, se había desatado la furia del teatro isabelino. Cuatro siglos más tarde de la mutilación de Gloucester, pero sólo una década después de *Reservoir Dogs*, el japonés Takashi Miike filma, en *Ichi the Killer (Koroshiya Ishi,* 2001), una escena de tortura entre dos miembros de clanes rivales en la que el torturador cuelga al torturado del techo con unos ganchos que le atraviesan la piel, para continuar deleitándose con esta forma de penetración hasta que decide bajarlo y sumergirlo en aceite hirviendo. Por supuesto, el carácter de manifiesto de este film procede de su voluntad de convertir esas visiones en insoportables a partir de una idea que ya ha hecho fortuna: la violencia entre miembros de clanes rivales es el reconocimiento a una brutalidad ya establecida, que forma parte de las reglas del juego y donde la tortura se convierte casi en un signo de intercambio gestual que hace emerger una cierta violencia estructural, a su vez practicada con asiduidad por otros autores orientales como Park Chan-Wook o Kim-Jee Won.

En este mismo sentido, es muy significativa la incorporación de escenas de tortura en films que muestran a la mafia como un negocio visible y aceptado, pero también como el recuerdo atávico de una maldad soterrada que, a pesar de todo, la estigmatiza. Una escena prototípica de esta poética alucinada aparece en *Casino* (Martin Scorsese, 1995), cuando un gángster perteneciente a un clan mafioso de Las Vegas es atrapado, encerrado y torturado por otros miembros de la banda, pues ha puesto en peligro los negocios legales que pretenden encubrir la actividad delictiva del grupo. La escena de tortura ritual también es frecuente, casi obligatoria, en *Los Soprano*, y con el mismo tratamiento: el torturado sabe que los otros son de su misma calaña e imagina que lo puede esperar todo de ellos, porque quien ahora es víctima ha sido ejecutor en otras ocasiones. La serie *Gomorra*, basada tangencialmente en el libro de Roberto Saviano,

plantea la misma cuestión haciendo emerger la violencia atávica y cruel entre miembros de las bandas que operan en la *camorra* napolitana: el negocio es lo más importante y la violencia su instrumento, sin olvidar que todo ello constituye la base del funcionamiento del Sistema mafioso en la economía de mercado.[9]

Pero esta crueldad no sólo tiene lugar entre iguales, sino también entre verdugos e inocentes. Una de las lecciones dramáticas más trascendentales de *El rey Lear*, no siempre bien interpretada, consiste en reconocer que, al lado de las fuerzas del odio, el drama ha de acoger también a las fuerzas del amor. Si bien no hay un solo personaje en la obra de Shakespeare que no tenga dobleces y contradicciones (incluso la hija bondadosa, Cordelia, muestra un inquietante exceso de intransigencia que motiva en parte la catástrofe, como ha señalado Peter Brook),[10] y aunque es cierto que la tortura de Gloucester va precedida de las injusticias que comete contra su propio hijo, no hay ninguna duda de que la obra presenta un combate entre una facción que aspira al cumplimiento de un código ético solidario, y otra que usará todas las formas de la violencia y el poder absoluto para impedirlo. Desde esta perspectiva, el carácter conmovedor de esta tragedia pasa por la identificación del público con las víctimas, así como por la construcción de un *tempo* ciertamente doloroso, casi intransitable, pero que nos obliga a mirarnos piadosamente en él a través del sufrimiento más descarnado.

En el contexto de la renovación del cine político que acompañó a las distintas declinaciones estéticas de la década de los sesenta, *La batalla de Argel (La battaglia di Algieri*, 1966), de Gillo Pontecorvo, parte del mecanismo de la venganza contra la acción de ocupación de las tropas francesas, para acabar haciendo comprensible el uso de la violencia indiscriminada de la resistencia contra el invasor colonial. La primera secuencia del film evoca la tortura que sufre un miembro del FLN a manos del ejército francés, lo cual predispone a justificar todas las acciones terroristas posteriores.[11]

Un film extremo como es *Salò* (1975), obra clave del cine moderno, aporta una variante crítica e insoportable de este procedimiento. La película parecía un intento aislado y sobre todo intransitable por la ficción posterior. Felizmente, sin embargo, en el siglo XXI ha empezado a ser constantemente revisitada por artistas y cineastas de todo el mundo. En este film explícitamente (pero también críticamente) sadiano, su director, Pier Paolo Pasolini, plantea el carácter totalitario de cualquier dominación cruel, todo ello a partir de las vejaciones que un grupo de dirigentes del fascismo italiano inflige a unos jóvenes secuestrados y encerrados en una mansión. Pero el destinatario de esta crueldad insoportable, en realidad, es el espectador, que en este caso se ve obligado a situarse en el punto de vista de los torturadores. Se

trata de un espectador al que Pasolini quiere increpar en la línea de lo que para él resultaba fundamental en aquel momento: desvelar que el fascismo estaba penetrando en la sociedad occidental con su rostro más amable, el del consumismo, y que había que demostrar su carácter esencialmente asesino y cruel, así como estéticamente inadmisible. La película cumplió sobradamente estas expectativas y, al ser estrenada en París, pocos días después del asesinato de Pasolini, se vio obligada a cumplir toda una trayectoria de conmoción, transmisión y censura. Incluso muerto, Pasolini estaba sufriendo la enésima persecución por parte de la justicia italiana, que retiró el film de circulación e imputó a sus autores.

Este ataque vitriólico contra el bienestar de la clase media, que Pasolini ya había planteado con tono menos agresivo en *Teorema* (1968), influyó decisivamente en Michael Haneke, director austríaco que extrajo sus buenas lecciones de *Salò* para iniciar una obra que podríamos considerar serial, destinada a mostrar el carácter esencialmente violento de la sociedad posmoderna europea y su vacío moral. Haneke ha reconocido públicamente que, al plantearse la lenta tortura, ritual y sistemática que dos jóvenes utilizan para someter a la familia que han secuestrado en *Funny Games* (1997), se inspiró en el tratamiento que Picasso hace de las víctimas de los bombardeos en su *Guernica*. La postración, el gesto de impotencia, el llanto de esos despojos humanos tras la dolorosa humillación, remiten a los gestos finales de las tragedias áticas, pero el *tempo* de la consumación visible de la tortura es más deudor de los exasperados mecanismos shakespearianos. No obstante, como en *Salò*, aquí la dialéctica entre los puntos de vista de torturadores y torturados, así como la estrategia que lleva puntualmente a identificar al público con los primeros, reinciden en la voluntad crítica de obligar al espectador a enfrentarse con lo peor de sí mismo, como miembro de una comunidad que vive en un estado social aún presidido por una tendencia incontenible al exterminio del contrario.

LA MÁQUINA DE MATAR

La cadena de asesinatos, torturas y humillaciones que hemos evocado en el quinto capítulo de este libro, a propósito del ciclo de la venganza de *Tito Andrónico*, plantea una idea acumulativa en relación con los cuerpos caídos, y también con la consiguiente desnaturalización de la figura del cadáver como entidad única: los muertos se amontonan, como en un castillo humano, sin nombre y sin alma, sin derecho a que se les escuche y como masa enterrada no reconstruible. La premonición de que este destino fatal puede afectar a toda la humanidad se encuentra depurada en un parlamento de *El rey*

Lear donde se dice literalmente: «Si el cielo no envía pronto a los ángeles / en forma ostensible para reformar / tan viles ofensas, es que la humanidad va a hacer presa forzosamente en sí misma / como los monstruos del abismo.»[12] Esta idea de la aniquilación total convierte a Shakespeare en un visionario que quizá entrevió, en un profético *flash forward*, los grandes exterminios colectivos del siglo XX, caracterizados por el anonimato acumulativo de unas víctimas a las que se negó su singularidad, de Auschwitz a Hiroshima o Ruanda.

La imagen deshumanizadora de las víctimas, reencontrada en *Salò*, donde los jóvenes torturados y asesinados se amontonan en el patio de la mansión de los fascistas,[13] ha provocado una polémica ineludible en la cultura visual contemporánea. El interrogante ético abierto por la posibilidad de explicitar visualmente o no las mayores matanzas de la humanidad generó una discusión pública entre Claude Lanzmann y Jean-Luc Godard, y también entre Lanzmann y Georges Didi-Huberman [38], donde el director de *Shoah* (1985) negaba taxativamente que el recurso al material de archivo, o a su reconstrucción ficticia, pudiera dar la más mínima pista sobre la monstruosidad real del Holocausto. Lo cierto es que las imágenes de los cadáveres superpuestos, extraídas a partir de las fosas comunes, forman ya parte del imaginario universal desde la Segunda Guerra Mundial, como un icono que regresa en otros conflictos donde el concepto de cadáver se pone permanentemente en cuestión. Quizá para superar esta dicotomía entre mostrar y no mostrar los cuerpos que forman esa montaña de dolor deshumanizado, ciertos cineastas se han enfrentado a algunas de estas prohibiciones para conseguir expresar, de manera más oblicua, la resistencia al olvido y la persistencia de la memoria del horror. Uno de los films más afinados en esta dramaturgia de la reconstrucción y la memoria es *S21, la máquina de la muerte de los jemeres rojos (S21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003), de Rithy Panh, que de niño estuvo encerrado en un campo de concentración de Camboya, en plena furia destructiva del régimen de los jemeres. En la película, acompañado por un superviviente, visita un campo de exterminio y consigue que antiguos carceleros y torturadores le expliquen paso a paso la manera en que se producían los interrogatorios y los asesinatos. Tras la conmoción que provocó este film, Rithy Panh decidió enfrentarse directamente con el responsable de aquel servicio de exterminio, Duch, directamente implicado en la desaparición de la familia del director y uno de los máximos dirigentes jemeres que han podido ser detenidos, juzgados y condenados. En *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), Panh no busca tanto retratar la violencia explícita, o juzgar al monstruo, como conseguir que el dirigente de este régimen del mal explique sus motivos y razones, que acabe dibujando ese nuevo Gran Mecanismo

que es la máquina de matar. La inexistencia de imágenes que puedan explicar lo inexplicable es también el eje vertebrador de *La imagen perdida (L'image manquante*, 2013), donde Panh, ante la imposibilidad de la representación, se refugia en unas figuritas talladas en miniatura que finalmente evocan, junto con el rostro fotografiado de las víctimas, la memoria de un horror personal y colectivo.

Pero toda esta campaña destinada a desvelar lo oculto parecía partir de una premisa indiscutible: los verdugos, los criminales, las máquinas del exterminio organizado, estaban interesados en ocultar sus torturas y asesinatos. Pero éste es un hecho que se ha visto totalmente desmentido cuando, desde la guerra de Irak, hemos visto ejecuciones, masivas o individuales, pensadas para ser grabadas y emitidas como si fueran un arma de guerra contra el enemigo occidental. En un siglo tan shakespeariano como el siglo XXI, la cuestión de la exhibición de la violencia filmada se sitúa en primera línea de la guerra comunicativa, humana, territorial y de enfrentamiento entre modelos ideológicos y religiosos. Según Shakespeare, podemos pensar que la violencia maligna debe mostrarse, aunque conmueva o repugne a la conciencia del espectador, con tal de no dejarnos guiar por ese bienestar aparente que consiste en ignorar lo que nos disgusta. Pero la evidente puesta en escena cinemática de las decapitaciones filmadas con diversas cámaras, de las ejecuciones masivas, o de las crucifixiones de prisioneros, confirman que todo esto no existiría si no se hubiera podido filmar, pues su razón de ser no es un ajusticiamiento por venganza, sino un disparo premeditado contra el imaginario del enemigo. Una ejecución filmada ritualmente es una secuencia cinematográfica terrible que sus autores, delante y detrás de las cámaras, conciben como parte de la guerra de imágenes, con un mensaje icónico de odio y advertencia. La polémica alrededor de la conveniencia o no de emitir estas secuencias, pensadas como propaganda, plantea un dilema formal y ético que se amplía a los demás problemas de actualización de la representación de la violencia: decidir no verla, o no mostrarla, es negar de entrada el efecto propagandístico buscado, pero desconocer los mecanismos de su puesta en escena, a la vez, significa debilitar los instrumentos de la cultura ante la barbarie.

En *Shirin* (2008), de Abbas Kiarostami, ciento trece actrices iraníes y una francesa siguen expectantes, en una sucesión de primeros planos de sus rostros, un film en *off* que, inspirado en una leyenda persa del siglo XII, recrea una difícil historia de amor: la que viven el emperador Khosrow y la heroína que da título a la película, figura legendaria en la cultura del país y reivindicada como encarnación de una feminidad activa, inquieta, generosa, enamorada y pasional, una especie de referente para la lucha de las mujeres iraníes del presente. El efecto que producen esas imágenes de un conjunto de actrices que reaccionan emocionalmente, desde una sala de cine, ante un film que no vemos y del cual sólo oímos la banda sonora, se basa en el principio dramatúrgico de la réplica, la convicción de que existe una corriente de transmisión sensible e inquebrantable entre aquello que sucede en la pantalla y lo que sienten esas espectadoras tan especiales: es «cine dentro del cine», juego entre realidad y ficción, entre la emoción real y su simulación.[1] Un año antes de la «puesta de largo» de este dispositivo, Kiarostami ya había ensayado un procedimiento idéntico en el cortometraje *¿Dónde está mi Romeo*?, de sólo tres minutos de duración, incluido en el film colectivo *Chacun son cinéma*. Este pequeño borrador conceptual de *Shirin* centra igualmente su punto de vista en los rostros de diferentes mujeres que están viendo la versión de *Romeo y Julieta* de Franco Zeffirelli en una sala de cine de Teherán. Todas miran intensa y emocionalmente la pantalla en la que se están proyectando los últimos minutos del film, un clímax particularmente emocionante del que sólo oímos la banda sonora.[2]

No es del todo azaroso que Kiarostami eligiera la emotiva caída del telón de la famosa tragedia shakespeariana para experimentar los efectos de lo mostrado sobre los ojos que lo contemplan. En la revolución ontológica que propone el teatro isabelino, respecto a las formas de expresar la compleja realidad del mundo renacentista, la subjetividad de la mirada y los efectos que la tramoya dramática produce sobre el espectador se habían convertido, por primera vez en la cultura escénica, en hechos ineludibles. Los personajes de Shakespeare se sienten a menudo como actores sorprendidos en una representación que alguien ha escrito para ellos, mientras que el público se ve constantemente advertido de los distintos niveles perspectivistas en que su mirada se ve obligada a desbordarse.

Esta *mirada sesgada*, oblicua, que tiene su profecía en un pasaje de *Ricardo II* a partir del cual Slavoj Žižek dio título a uno de sus libros más iluminadores, *Mirando al sesgo*,[3] no sólo supone un

descentramiento respecto a las falsas certezas de cualquier ingenuo principio de frontalidad, sino que también estimula el gusto manierista por los juegos de muñecas rusas, que ha llegado a constituir uno de los rasgos principales de la cultura contemporánea: la inclusión constante de una distancia entre la obra representada y la realidad a la que se refiere. Este efecto de distanciamiento repercute en los espectadores, que desempeñan en el mismo un papel protagonista: lo que importa es su reacción, más que la materialidad de la obra. Como sucede en *Shirin*, ésta sólo se hace presente a través de los ojos de sus destinatarios.

EL TEATRO DENTRO DEL CINE

En relación con este encabalgamiento revelador del *teatro dentro del teatro*, el momento más célebre de todo el opus shakespeariano se produce en la ineludible *play scene* de *Hamlet*. Se trata de aquel fragmento de una obra escrita por el propio protagonista, y escenificada en la corte, en el que el príncipe danés pone en escena el hipotético asesinato de su padre para intentar revelar la responsabilidad del rey Claudio, espectador implícitamente interpelado que detiene la función cuando se da cuenta de lo que el otro se propone.

El cruce entre la obra y el presente del drama que la incluye crea, en esta *play scene*, un intercambio en dos direcciones, al tiempo que se convierte en modelo implícito de los frecuentes dispositivos metalingüísticos de la ficción contemporánea. La narrativa audiovisual ha incorporado este dispositivo superponiendo medios y convirtiendo el cruce entre cine (marco general del drama) y teatro (espacio en el que se desarrolla alguna *play scene* significativa) en una nueva forma de sesgar la equívoca transparencia de la mirada. En este contexto de fértiles reflejos, la utilización de obras isabelinas es significativamente frecuente y va más allá de géneros y formatos. Así, en *Pasión de los fuertes (My Darling Clementine,* 1946), el monólogo basado en el «To be or not to be», recitado en las improvisadas tablas de un *saloon* por un decadente actor itinerante, es continuado por el melancólico Doc Hollyday (Victor Mature), tras el lapsus de memoria de aquel recitador decididamente ebrio, en un juego especular que vehicula una lícita continuidad entre épocas y medios.[4] En *Llamada para un muerto (The Deadly Affair*, 1966), uno de los asesinatos provocados por la cadena conspirativa que denuncia esta adaptación de la primera novela de John le Carré, como si se tratara de la actualización de una tragedia histórica, tiene lugar ni más ni menos que en la platea del teatro londinense en el que la Royal Shakespeare Company está representando *Eduardo II*, de Marlowe. En *Stavisky* (1974), el famoso

estafador cuyo nombre da título al film (interpretado por Jean-Paul Belmondo) asiste a una representación de *Coriolano* que identifica la desconfianza en el modelo democrático con la crisis financiera y política que él mismo ha provocado en el seno de la República francesa. Igualmente, la asistencia del presidente Josiah Bartlet (Martin Sheen) a una representación de *Enrique VI* al final de la tercera temporada de *El ala oeste*, emergiendo como un revelador paréntesis en medio de la trama, y mientras su conciencia se debate en torno a si debe permitir o no el asesinato secreto de un peligroso terrorista acogido al derecho de asilo, provoca en él un eco turbulento, al descubrir al monarca shakespeariano en una tribulación ética parecida.

A veces, esta cita explícita de las fuentes isabelinas va más allá del paréntesis dramático de la *play scene* para abarcar todo un film. Así sucede en *Doble vida (A Double Life*, 1947), donde el actor principal de una puesta en escena de *Otelo* se ve invadido por los mismos celos del personaje que interpreta, proyectándolos en su mujer, que a su vez interpreta a Desdémona, todo ello en el marco de una representación en la que realidad y ficción se superponen peligrosamente. El mismo efecto reaparece en *Kiss Me Kate* (1953), basada en un espectáculo de Broadway con música de Cole Porter, donde la conflictiva relación entre la pareja de intérpretes de una versión de *La fierecilla domada* (Howard Keel y Kathryn Grayson) reproduce la endiablada guerra de sexos de la obra original.[5] En una cultura de la autoría muy distinta, la complicada trama de conspiraciones que da sustancia argumental a la *opera prima* de Jacques Rivette, *Paris nous appartient* (1961), se inscribe en el contexto de los ensayos de *Pericles*, la misteriosa obra de Shakespeare, llena de peripecias y giros de la fortuna como los que agitan la laberíntica existencia de los protagonistas del film de Rivette.[6] En *Mujeres en Venecia (The Honey Pot*, 1967), de Joseph L. Mankiewicz, Cecil Fox (Rex Harrison), un millonario enamorado del teatro inglés del siglo XVII, se propone actualizar y hacer revivir en su castillo, rodeado de sus ex esposas, la trama del *Volpone* de Ben Johnson, que previamente le hemos visto contemplar, en solitario, en el teatro La Fenice. También la filiación shakespeariana de Kenneth Branagh encuentra una plataforma idónea para sus juegos y ecos intertextuales en *En lo más crudo del crudo invierno (In the Bleak Midwinter*, 1995), donde una compañía que prepara una puesta en escena de *Hamlet* se topa con una serie de problemas inesperados, provocados por la particular personalidad de los personajes invitados a ser actores, que encuentran en determinados pasajes de la obra la imagen especular de sus tribulaciones. Algunas otras películas, en fin, no proyectan su dispositivo metalingüístico en una sola obra, sino que lo focalizan sobre el conjunto de los textos shakespearianos. Por

ejemplo, en *Shakespeare Wallah* (1965), la *tournée* artística de una familia de actores ingleses a través de la India permite contraponer la situación de cambio que vivió el país asiático durante los años sesenta del siglo pasado con la perenne capacidad de adecuación y penetración del repertorio isabelino en cualquier contexto y época. Y en *Matar o no matar: ése es el problema (Theatre of Blood*, 1973) un actor en paro (Vincent Price) se venga de los diferentes críticos que acabaron con su reputación por el procedimiento de deshacerse de ellos, uno a uno, por medio de asesinatos rituales que ponen en escena algunos de los crímenes más sangrientos incluidos en las obras de Shakespeare.

Para nuestro propósito, sin embargo, resulta más interesante comprobar de qué modo la idea de la escena reveladora va mucho más allá de la mera cita explícita a los textos clásicos del gran teatro inglés, para erigirse en dispositivo dramático de pleno rendimiento que estimula la visión sesgada de escenificaciones de todo tipo en el interior de las películas. Valga como ejemplo, particularmente revelador, una de las más poderosas utilizaciones del «teatro dentro del cine» en el seno del *western* clásico (y en su actualización contemporánea). Se trata de la recreación teatral, que la cámara captura y documenta, del asesinato del bandolero Jesse James a cargo de los hermanos Robert y Charles Ford, antiguos miembros de su banda que se deciden a traicionar a James para obtener amnistía y recompensa. Henry King abordó con solvencia la primera parte de la historia de este sudista legendario en *Tierra de audaces (Jesse James*, 1939), film que se cierra con la escena del asesinato en la propia casa del fuera de la ley. En *La venganza de Frank James (The Return of Frank James*, 1940), la inmediata secuela dirigida por Fritz Lang cuyo título alude al hermano de Jesse, el deber fraterno obligará al protagonista a emprender un itinerario de venganza que le provoca tan poca excitación como el mandato paterno al príncipe Hamlet. En este film, sea como fuere, destaca una soberbia *play scene* que tiene lugar cuando Frank (Henry Fonda) entra en un teatro donde los propios hermanos Ford interpretan ante el público la historia del asesinato de Jesse, obviamente manipulada a su conveniencia. Ese momento extraordinario en el que Frank, sentado en un palco del teatro, se pone de pie para contemplar al sesgo su propia historia personal crea un oasis de fascinación en medio del relato sólo interrumpido, como en el caso de *Hamlet*, por la fuerza de la violencia rememorativa.

La importancia de este acto adquiere aún más relieve cuando lo retoma Andrew Dominik en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007), pues el punto de vista de la narración es ahora el de los asesinos. Este desplazamiento de la perspectiva constituye una de las

claves que más ayuda a entender de qué manera el cine contemporáneo ha conducido esa reflexión metalingüística a un punto de no retorno. De hecho, la obra de teatro en la que esos asesinos transmutados en actores reconstruyen unos hechos históricos se integra en un film que quiere hacer lo mismo, y que también delata la imposibilidad de transmitir una historia de manera transparente, como ya había intentado el cine clásico al explicar de manera recurrente esta leyenda desde 1908.[7] El film de Dominik, de fotografía nebulosa y pulso incierto en el manejo de la cámara, apunta a la imposibilidad de hallar una sola verdad. El texto fílmico ya no aspira a ser real, sino a evidenciar que se ha ido construyendo sobre la idea de la representación, que abarca tanto la leyenda del atracador y su banda como la del asesinato, la de su explicación divulgativa en el teatro y la de la propia muerte de Robert Ford,[8] que no pudo sobrevivir a los efectos delatores de la *autoperformance*. En efecto, al saber que la escena teatral revelaba de manera directa al causante de la muerte, un admirador de Jesse James se propuso completar el circuito de la venganza y lo consiguió: la función delatora de la *play scene* hamletiana quedaba actualizada, así, manifestando su más plena universalidad.

LA OBRA DELATORA

La *play scene* de *Hamlet* se construye, al fin y al cabo, sobre un mecanismo de suspense que desemboca en el desvelamiento de un secreto hasta entonces oculto. Podemos decir, en este sentido, que tiene algo de relato policial *avant la lettre*: el título con que el príncipe la bautiza, *La ratonera*, dio pie, tres siglos y medio más tarde, a la obra de teatro más famosa de la historia del género, un texto dramático de Agatha Christie que permanece inalterable en la cartelera de Londres desde su estreno en 1952.[9] Digamos que las citas hamletianas son tan numerosas en la novela detectivesca clásica porque el carácter cerrado de la *play scene*, la localización de todos los implicados en un solo escenario, y la centralidad de un crimen representado sobre el que se investiga, constituyen los bastiones estructurales del género en la vertiente canónica del llamado *whodunit*.[10]

En esa *play scene*, Hamlet pretende enfrentar retrospectivamente al hipotético asesino con la memoria de su crimen. Este procedimiento delator puede disponer de traducción cinematográfica sin que el cambio de medio afecte a la función culpabilizadora. En *Furia (Fury*, 1936), de Fritz Lang, el juicio contra los sospechosos de haber incendiado la cárcel en la que permanecía preso Joe Wilson (Spencer Tracy) cobra especial intensidad reveladora cuando las imágenes de un noticiario fílmico localiza sus rostros y los da a ver mientras

propiciaban la fatal agitación civil. El carácter delator es aquí evidente, y la función metalingüística de la *play scene*, transmutada en documento cinematográfico, cobra una descarnada vigencia.

Pero si, ante la acusación, el rey Claudio reacciona con una encendida actitud exculpatoria que, paradójicamente, deja en evidencia su responsabilidad, también es cierto que la confrontación de imágenes delictivas con sus hipotéticos culpables puede revertir en mera indiferencia. En el juicio histórico que centra *Vencedores o vencidos (Judgement at Nuremberg*, 1961), la proyección de las imágenes documentales de los campos de concentración ante los dirigentes del nazismo acusados por esos crímenes provoca en muchos de ellos una ostensible indiferencia, de raíz pragmática, ratificando así aquella *banalidad del mal* que denunció en su día Hannah Arendt y que la directora Margarethe von Trotta puso sobre la mesa en su film *Hannah Arendt* (2012), a partir de la amarga semblanza que la gran pensadora realiza del acusado Adolf Eichmann durante el juicio de este criminal nazi en Jerusalén en 1961.

Precisamente sobreponerse a esta indiferencia banalizadora, así como encontrar estrategias dramáticas para denunciarla, es lo que pretendieron Joshua Oppenheim, Christine Cynn y otros contribuidores anónimos a la hora de rodar el documental *The Act of Killing* (2012), con el apoyo en la producción de una pareja tan significativa e inusual como la que formaron Werner Herzog y Errol Morris. El objetivo de *The Act of Killing* consistía en dar a conocer las masacres, las torturas y los asesinatos que se produjeron de forma masiva en Indonesia, llevados a cabo por distintos «escuadrones de la muerte», a partir del golpe de Estado militar de Suharto en 1965. Una gran parte de estos torturadores y asesinos continúan desempeñando un rol social activo. Los cineastas contactan con ellos y consiguen que repitan ante la cámara los gestos y procedimientos que utilizaban para detener, interrogar y ejecutar a sus prisioneros. Para convencerlos de que repitieran sus acciones criminales, les dijeron que estaban preparando un film de ficción en el que podrían participar, pero que antes necesitaban saber con exactitud cómo se había desarrollado su actividad represora, con el fin de poder ser muy precisos en el momento de la reconstrucción ficticia. Los asesinos, que gozaban de una total libertad en el momento en que se rodó la película, acaban así representando ante la cámara el *making of* de un film que no existirá, y también remitiéndonos aún más a la infernal circularidad shakespeariana cuando reconocen que torturaban y mataban inspirándose en ciertos films violentos, norteamericanos o asiáticos, de los que se sienten admiradores. De este modo, la película establece un encadenamiento a la vez atroz y fascinante entre la violencia filmada y su recreación en el mundo real. La voluntad de los verdugos de

conseguir una buena interpretación ante la cámara, y de participar sin complejos en la formulación futura de ciertos terribles hechos del pasado, convierten *The Act of Killing* en una significativa aportación estética a la hora de entender el reverso oscuro de la *play scene* hamletiana. Si el propósito de la obra original es enfrentar trágicamente el crimen con su ejecutor, la revisión de Oppenheimer se articula a partir de la indiferencia de los verdugos respecto a su pasado culpable.

EL ENSAYO ES LA PELÍCULA

La *play scene* de *Hamlet* no es el único momento de *teatro dentro del teatro* en la obra de Shakespeare. En *El sueño de una noche de verano*, la compleja trama de enredos sentimentales entre diferentes parejas atrapadas en el confuso laberinto del deseo tiene su contrapunto intermitente en la preparación de una obra teatral que adapta la leyenda latina de los trágicos amores entre Píramo y Tisbe. Los ensayos de este «espectáculo dentro del espectáculo» tienen lugar en el claro del bosque donde se desarrolla la mayor parte de la obra, y los lleva a cabo el grupo de artesanos atenienses a quien se ha encargado la representación, en el marco de la inminente fiesta nupcial que acogerá las bodas entre el rey Teseo y su futura esposa Hipólita.

Diversas son las implicaciones metalingüísticas de este cómico contrapunto que varía deliciosamente el ritmo de la obra. Hay que tener en cuenta que la escritura de *El sueño de una noche de verano* se produce en paralelo a la de *Romeo y Julieta*, o quizá muy poco después.[11] La inclusión, en el contexto mágico de la primera, de una obra trágica como la que recrea los amores prohibidos entre Píramo y Tisbe, con tantos puntos en común con la historia de los amantes de Verona (incluida la muerte consecutiva de ambos a causa de una fatal confusión), hace pensar en un juego autoparódico en el que Shakespeare, en plena exploración de sus múltiples registros dramáticos, se permitiera liberar de toda gravedad el contenido de esa violenta historia entre Montescos y Capuletos. Este guiño intertextual nos pone sobre aviso de una autoconciencia irónica que, ya en el terreno del cine, será frecuente entre directores con sello propio, que nunca pueden resistir la tentación de citarse a sí mismos sin que ello debilite la calidad de sus aportaciones. Más allá de este síntoma autorreflexivo que contiene *El sueño de una noche de verano*, la inclusión de la obra dentro de la obra no sólo supone la culminación cómica del quinto acto, a través de la torpe y caótica puesta en escena de *Píramo y Tisbe*, sino que también permite, en las escenas intermedias del ensayo en el bosque, una mirada divertida al proceso de creación de cualquier espectáculo. En la misma medida que, en

Hamlet, los consejos que el príncipe da a los comediantes antes de la función delatan los criterios de Shakespeare sobre lo que debía ser una buena interpretación, además de informarnos respecto a los muchos vicios que se habían instalado en ciertas compañías teatrales del momento, la imagen que los artesanos *amateurs* nos ofrecen de su actividad preparatoria parece una distendida crítica de todo ello. Sin embargo, en el caso de Shakespeare la realidad siempre se desdobla, y en este ejemplo los minutos que concede a sus personajes son tan preciosos que acaba adivinándose en ellos un cálido homenaje a la pasión creativa de los hombres de teatro, y a la vez un gusto, netamente isabelino, por situar el testimonio detallado del proceso ensayístico que va edificando la obra, con todas las imperfecciones que se quiera, por encima de la mera transparencia enunciativa.

No debemos menospreciar la importancia de estas reveladoras escenas del ensayo de *Píramo y Tisbe*, situadas en el mismo centro dramático de *El sueño de una noche de verano*, en un contexto tan receptivo a la preeminencia de los procesos abiertos sobre los resultados cerrados como es el de la modernidad fílmica. Podemos constatar que las grandes obras cinematográficas sobre el mundo del teatro aspiran a filmar, por encima de todo, su ensayo, la aparición de ese momento mágico y casi imperceptible en que se vincula el dispositivo teatral con su consiguiente captura fílmica, cuando la obra que se ensaya impregna a los intérpretes y a los espectadores, cuando se logra construir un territorio en la frontera entre realidad y actuación: como si la película se viera obligada a perturbar el dispositivo escénico para hacer sentir que el cine está presente, y para ello necesitara ese temblor incompleto, esa vivencia del error, de la obra aún no acabada que está construyéndose ante nuestros ojos, lejos de la visión convencional del estreno. En el ensayo, la vivencia entre actor y personaje se funde progresivamente en una sola cosa, pero aún no ha conseguido que olvidemos al ser real que se oculta tras la máscara.

De *La carroza de oro (Le carrosse d'or*, 1953), de Jean Renoir –donde una pequeña compañía italiana de *commedia dell'arte* se traslada, en pleno siglo XVII, a una ciudad peruana para representar una obra–, hasta *El viaje de los comediantes (O Thiassos*, 1975), de Theo Angelopoulos –donde una *troupe* de actores se mueve por una Grecia ocupada por diversas fuerzas extranjeras durante la conflictiva década de los cuarenta, intentando poner en escena una comedia pastoral y encontrándose siempre con las dificultades emanadas del contexto político–, el cine de la modernidad ha recreado numerosas escenas de ensayo teatral. En todas ellas, la preparación de las obras se convierte en un dispositivo dramático tan rico y abierto a la experimentación como el que, por humorística y descabellada que fuera su ejecución,

recreó magistralmente Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*.

Pero el cine contemporáneo, que ha pasado también por Pirandello y por Brecht, ha hecho evolucionar el modelo hasta cimas de experimentación impensables en los tiempos isabelinos. John Cassavetes es uno de los directores que mejor han abordado, con somera autoconciencia, esa frontera entre la vida y la ficción que se dibuja en los ensayos de una obra. En el camino que va de *Shadows* (1958) a *Faces* (1968), y de *Husbands* (1970) a *Una mujer bajo la influencia (A Woman Under the Influence*, 1974), la cuestión de una hipotética improvisación entendida como sistema creativo siempre genera un punto de ambigüedad en la descodificación espectatorial del gesto de los intérpretes. Pero es en *Opening Night* (1978) donde la función plenipotenciaria del ensayo adquiere todo su protagonismo. Este film, centrado en la crisis que sufre una actriz teatral consagrada (Gena Rowlands) tras haber sido testigo del accidente mortal de que ha sido víctima una admiradora suya, avanza al ritmo de los ensayos, intermitentes y problemáticos, que debe afrontar la protagonista, paralizada por la angustia, si quiere seguir el proceso que ha de llevarla al estreno final de su obra, la *opening night* que da título a la película. A Cassavetes no le interesa tanto la captura de esta escenificación final como el proceso crítico que conduce hasta ella, lleno de vacilaciones que se proyectan en el rostro de la actriz. Y sobre él concentra toda su energía como cineasta.

La vivencia del ensayo como prueba de una hipotética realidad que nunca se manifestará del todo constituye también el centro dramático de *Después del ensayo (Efter repetitionen*, 1984), film para la televisión realizado por Ingmar Bergman tras *Fanny y Alexander (Fanny och Alexander*, 1982). Bergman es uno de los directores de neta filiación shakespeariana que más ha incidido en la presencia de *play scenes* en el interior de un film –pensemos, como ejemplo particularmente refinado, en la obra representada al aire libre en *Como en un espejo (Såsom i en Spegel*, 1961)– y también que ha homenajeado a las *troupes* de actores itinerantes en títulos fundamentales como *El séptimo sello (Det Sjunde Inseglet*, 1957) o *El rostro (Ansiktet*, 1958). Pues bien, si Bergman cerraba su pseudoautobiográfica *Fanny y Alexander* con una alusión directa a *El sueño* de Strindberg, en *Después del ensayo* retomó ese discurso estético en el mismo punto. En este telefilm autoindagatorio, el director teatral Vogler (Erland Josephson) se queda solo, reflexionando, en un viejo teatro, justo después del ensayo de la mencionada obra de Strindberg, y a partir de ahí deberá enfrentarse consecutivamente a dos mujeres: Rakel (Ingrid Thulin), su amor del pasado, y una joven actriz, Anna (Lena Olin), que podría representar el futuro. De todos modos, en el ensayo teatral que han realizado Vogler y Anna, ya ha quedado claro que su hipotética

historia de amor está condenada al fracaso. La relación de Bergman con sus actrices y actores deja aún más en evidencia el carácter documental de esta incursión en el ensayo teatral, donde los intérpretes son materia de lo real y a la vez carne del propio argumento.

La cuestión del fracaso en un contexto de ensayos progresivos también aparece en *Balas sobre Broadway (Bullets Over Broadway*, 1994), de Woody Allen, a través de la desesperación del autor de una obra teatral (John Cusack) al comprobar la incapacidad interpretativa de su protagonista femenina (Dianne Wiest), amante del mafioso que financia el espectáculo (Joe Viterelli) y siempre acompañada de un guardaespaldas (Chazz Palminteri) que se convierte en el personaje clave de la trama: observador de los ensayos y colaborador creativo, se irá vinculando cada vez más al resultado final al sentir la obra que se está ensayando como algo propio.[12]

La maestría de *Vania en la calle 42 (Vania on 42nd Street*, 1994) también se construye sobre la magia de este tránsito imperceptible entre ensayo, obra y película (esta última dirigida por Louis Malle y escrita por David Mamet sobre un taller del director escénico André Gregory, que se interpreta a sí mismo). En el inicio del film, los actores se dirigen a un teatro del centro de Manhattan, vacío y abandonado, para ensayar *El tío Vania*. Una vez realizados los primeros contactos entre todos los implicados, se produce un momento revelador, y es cuando el espectador se da cuenta de que, al hilo de la conversación, la obra ya ha empezado y el texto de Chéjov se ha apoderado finalmente de la película, con los actores encarnando a los personajes y el director como único público presente. El «efecto teatro» ya no se construye sobre la simultaneidad de las historias en un juego de espejos, como ocurría en el cine clásico, sino sobre su sucesión, sobre la convivencia, en el mismo cuerpo del actor, de su *estar* y su *representar*.

En un terreno explícitamente shakespeariano, esta misma voluntad documental preside *César debe morir (Cesare deve morire*, 2012), un film rodado en la prisión de Rebibbia, situada en uno de los barrios marginales de Roma.[13] A la manera de *Vania en la calle 42*, los hermanos Taviani filman aquí un taller teatral en el que los presos encarnan a diversos personajes de *Julio César*, estableciendo una fascinante relación entre los temas de la ambición, la traición y la amistad subyacentes en la obra, y los principios que han presidido su violenta biografía. El dispositivo documental no muestra grietas, pero la idea misma de filmar los procesos del ensayo sitúa de nuevo este film en la frontera de las nuevas dramaturgias de lo real: vinculándose a un procedimiento de la ficción, el sentimiento de realidad emerge con más fuerza.

Filmar el ensayo quiere decir, por lo tanto, filmar la fragilidad, el momento anterior, el carácter inacabado de las obras. Y al hacerlo, reclamar la colaboración del público para que contribuya a completarlas: todo puede pasar aún, y la emergencia de lo imprevisible pone en peligro de desaparición cualquier hipotética plenitud.

EL CONTROL DEL UNIVERSO

La plenitud y el control absoluto, por el contrario, son las características primordiales del mago Próspero, amo y señor de la isla maravillosa que constituye el escenario omnipresente de *La tempestad*. Próspero, por descontado, es un director escénico totalitario. Y la isla es su teatro, el escenario del proyecto de una venganza que sólo al fin se convierte en perdón, donde todos los náufragos allí llegados por culpa de la tempestad que ha desencadenado se convierten en títeres de una trama que sólo él conoce. La concepción del conjunto de acontecimientos que forman *La tempestad*, como gran obra dramática de la que Próspero ha escrito previamente el guión, tiene su explícito retorno en la mascarada que organiza el propio mago, en presencia de su hija Miranda y su enamorado, Fernando, en la primera y única escena del acto IV. En su invocación, y con la complicidad del genio Ariel, los espíritus difusos de Iris, Ceres, Juno y otras ninfas de la mitología naturalista de los tiempos antiguos hacen su repentina irrupción en un interludio coreográfico que Próspero ha dispuesto a su conveniencia. Este célebre fragmento, que finaliza con la desaparición de las figuras mágicas, y también con la inolvidable sentencia del mago –«Todos estamos hechos de la materia / de la que están hechos los sueños»–, ha sido canónicamente considerado como uno de los más radiantes homenajes a la fuerza imaginativa del teatro y a su paradójica condición efímera.[14] Efectivamente, las figuras desaparecen después de que haya tenido lugar la *performance*, pero Próspero se revela como un controlador absoluto del *tempo* de la mascarada, en una fulgurante metonimia de lo que significa su poder sobre el conjunto de la isla, entendida como gran dispositivo escénico sometido, a su vez, a la voluntad creativa de un autor-director con potestades divinas.

Trasladada al universo del cine, esta concepción de la totalidad del film como representación organizada, a la medida de una mirada cenital activa, puede encontrarse en algunos cineastas que han cultivado los dispositivos especulares de forma preeminente para convertirse en demiurgos de la ficción. Cuando Jean-Luc Godard pone el título de «El control del universo» a su capítulo de *Histoire(s) du cinéma* dedicado a Hitchcock, nos está recordando que éste consiguió

aquello que no pudieron lograr ni Alejandro Magno, ni César, ni Hitler, a pesar de sus ambiciones: convertirse en dueños del mundo, controlar a sus espectadores, súbditos rendidos –en definitiva– a su omnipotencia. Precisamente gracias a su autoconciencia barroca a la hora de organizar lo que no es más que una figuración tan caprichosa, y a la vez imponente, como la que dispone Próspero en su isla mágica, Hitchcock no sólo utilizó eventualmente el recurso a la *play scene* –en *Asesinato (Murder*, 1930), *Pánico en la escena (Stage Fright*, 1950) o *Cortina rasgada (Torn Curtain*, 1966)–, o incluso el «cine dentro del cine» –en *Sabotaje (Saboteur*, 1942) y, de manera implícita, *La ventana indiscreta*, sino que también articuló la que hoy se considera su obra maestra absoluta, *Vértigo*, como una gran «representación de la representación». El éxito crítico de *Vértigo* en los últimos años[15] puede deberse, entre otras cosas, al hecho de que encarna, mejor que cualquier otro film, ese tendencia tan contemporánea del arte hacia la autoconciencia, hacia el convencimiento de que, en el mundo que habitamos, todo es «puesta en escena». La *performance* que Gavin Elster organiza para engañar a la mirada del protagonista lo convierte, además, en la encarnación de un arquetipo de la dramaturgia shakespeariana sobre el que se edifican las estructuras básicas del edificio manierista: el cerebro que trama un plan en el cual la simulación engañosa es parte esencial. Se trata, por ejemplo, del manipulador sin escrúpulos Don Juan, que provoca el inicio de la cadena de malentendidos de la comedia *Mucho ruido y pocas nueces*: la creación de un engaño visual que genera la ilusión de que la casta Hero ha engañado a su prometido con otro hombre, cuando todo ha sido una pantomima nocturna perfectamente elaborada para difamarla.

También en *Vértigo*, el sofisticado plan de Gavin Elster provoca que el desprevenido detective Scottie Ferguson, enamorado de una mujer que es mera simulación, caiga en el engaño. Sus argucias no son, por otra parte, más que un pálido reflejo autoconsciente de los engañosos pero eficientes dispositivos que Hitchcock –maestro de marionetas, auténtico Próspero de la pantalla cinematográfica– organiza en este film y, en general, en todos los suyos. En *Vértigo*, como en *Eyes Wide Shut* (1999), la obra póstuma de Stanley Kubrick –otra película muy posterior que podríamos considerar como su sucesora–, ningún plano es inocente, pues todo está pensado para poner en duda el criterio mismo de representación.[16]

Esta vinculación irónica del propio autor con la trama que pone en escena recorre la filmografía de otro director de filiación hitchcockiana, Pedro Almodóvar, a partir de diversas estrategias. Como muestra constante de su autoconciencia de los dispositivos barrocos,[17] Almodóvar ha ido introduciendo progresivamente en sus

films pequeños cortometrajes que parecen autónomos, en forma de anuncio publicitario, texto literario, actuación musical o *performance* teatral o coreográfica. Este mecanismo, que ha ido madurando desde el anuncio de detergentes de la madre del hijo asesino de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*!, llegó a un grado de concreción especial en *Hable con ella* (2002), donde un corto de ficción protagonizado por Paz Vega contiene, elípticamente, la materialización final del sueño erótico y obsesivo del protagonista.

Uno de los momentos culminantes de esta poética almodovariana de tono metalingüístico se manifiesta en un film tan esencial en su filmografía como *La piel que habito* (2011), donde el médico protagonista (Antonio Banderas) es una especie de Próspero aislado y dominante que mantiene secuestrada en su casa a una chica cuyo cuerpo ha ido transformando a partir de trasplantes sucesivos de piel, por motivos de venganza que se irán desvelando poco a poco, en una serie de operaciones vistas permanentemente a través de una gran pantalla. Este film extremo concluye, como es de esperar en todo procedimiento delator, con un giro inesperado que nos hace entender la auténtica y monstruosa naturaleza de la mutación experimentada en el cuerpo de la presunta chica. Como sucede en todas las obras milimétricas de los grandes controladores, Almodóvar sabe transmitir el arte de la imagen dentro de la imagen para así integrar al espectador en la fascinación y el proceso que puntúan el camino que va de la ignorancia a la revelación fatal. Y lo sabe hacer, paralelamente, equiparando su arte creativo al control del mundo al que aspiran sus fáusticos personajes. Como Hitchcock en su momento, Almodóvar posee la clarividencia necesaria como para saber decir a nuestros contemporáneos que la isla de *La tempestad* ha ocupado el mundo.

Esta *ocupación* es la materia explícita de un film concreto del cineasta Peter Greenaway, que, desde su ópera prima *El contrato del dibujante (The Draughtsman Contract*, 1982), ha trabajado el dispositivo especular con una conciencia barroca que incide una y otra vez en los mecanismos de la puesta en escena. En *Los libros de Próspero (Prospero's Books*, 1991), su peculiar adaptación de *La tempestad*, la réplica adquiere perfiles suntuosos. En medio de una atmósfera que quiere sugerir una liberación total de los tabúes, la isla de Próspero se convierte en una corte erotizada, presidida por los libros, el saber, la proyección del futuro y el carácter humanístico y archivístico de toda la cultura. En este film desbordante de imágenes complejas, Greenaway recupera en un solo espacio la tradición de la «representación dentro de la representación»: un gran decorado en el que se desarrolla un espectáculo de carácter pictórico y operístico, siempre bajo la mirada organizadora del protagonista, un John

Gielgud que interpreta todos los papeles de la obra, explicitando así el carácter multitentacular de Próspero, ordenador de todas las tramas, director y espectador de su propio teatro.

«ALL THE WORLD'S A STAGE»

El mundo es una representación de sí mismo, una virtualidad que oculta lo real. O, en las proféticas palabras del melancólico Jacques en su célebre monólogo de *Como gustéis*, «el mundo entero es como un escenario», y todos somos comediantes que participamos de él de un modo u otro. Gilbert K. Chesterton, con su refinada sutileza, matizó este verso universal advirtiendo que, si nos referimos a Shakespeare, sería más oportuno decir que el escenario es el mundo [30]. La matización de Chesterton no es caprichosa: precisamente por la capacidad del gran poeta para absorber todas las realidades mundanas en el escenario, en una apoteosis de la imaginación centrífuga, podemos afirmar que el cine se ha convertido en el continuador natural de su profética visión del arte dramático. Y no resulta menos visionaria la idea del mundo entero entendido como una gran escenificación, un axioma estético que atraviesa la totalidad del modelo dramático barroco (que encuentra un continuador privilegiado en Calderón), pero que en el caso de Shakespeare adopta una connotación política particularmente vigente.

Quizá el pasaje más diáfano del autor isabelino, en lo que se refiere a hallar la connotación teatral de cualquier acción pública, aparezca en el centro de *Julio César*, concretamente en el intercambio de palabras entre los asesinos del mandatario que bañan sus manos en las heridas mortales de su víctima:

> CASIO: Inclinémonos y tiñamos nuestras manos. ¡Dentro de cuántos siglos será representada nuestra sublime escena, en naciones todavía por nacer y en lenguas ignoradas aún! BRUTO: ¡Cuántas veces sangrará fingidamente este César, que ahora yace al pie de la estatua de Pompeyo, tan insignificante como el polvo! CASIO: Y cada vez que esto suceda, cada vez se dirá de nosotros que fuimos los hombres que dieron la libertad a su patria.18

Estas palabras prodigiosas revelan diferentes implicaciones, todas ellas relativas a lo que estamos dirimiendo en este capítulo: por una parte, hay un juego metalingüístico en el que Shakespeare se postula implícitamente como recreador privilegiado de la escena, como si ésta se hubiera hecho efectiva para facilitar su evocación siglos después, en otra lengua y otra cultura. Por otra, no se nos puede escapar el carácter profético de la afirmación, pues la obra sigue representándose en la actualidad y, cada vez más, las palabras de Casio y Bruto reafirman irónicamente su vigencia. Pero, aparte de este aspecto autorreferencial, Shakespeare está denunciando el acto del asesinato

como ritualización de un espectáculo para la ciudadanía, como si nada tuviera significado si no fuera en función del efecto político obtenido en los ojos sancionadores a los que se vincula el crimen. Los asesinos se descubren impúdicamente como autores y actores de una *performance* perfectamente elaborada desde una voluntad política. Y en este autorreconocimiento se sitúan en la vanguardia pionera de la «sociedad del espectáculo» que, diagnosticada por el filósofo situacionista Guy Debord, debía cristalizar cuatro siglos más tarde.

Así pues, el principio según el cual vivimos en una obra de teatro total ha dejado de ser, ahora mismo, una mera figura del activismo situacionista para convertirse en una constatación tangible, de proporciones mucho más amplias de lo previsto en el momento de la crítica debordiana. El sistema se pone permanentemente en escena a sí mismo sin que parezca que así sea, con la complicidad de las industrias de la comunicación, que colaboran a la hora de difundir y multiplicar esta impostura inicial, pero casi nunca para denunciarla. El poder se presenta de entrada de forma mediatizada, como una ficción, y elabora una teatralización constante: ya no se articula como tal, sino en forma de representación visual, estableciendo una confusión deliberada entre el ejercicio del gobierno y su autopublicidad.

Pero la exhibición plena de las intenciones no es la única estrategia de la difusión propagandística de nuestros tiempos. Y si los asesinos de César asumen aún su responsabilidad, «representando» su inmersión consciente en las heridas provocadas al líder, otras formas de enaltecer la ideología pueden consistir en una decidida simulación destinada a ocultar ciertos efectos. Así se ha concebido la figuración distanciada de los conflictos del siglo XXI, como si el ataque al enemigo se pudiera reducir a una virtualización aséptica de su destrucción. El cineasta Harun Farocki indagó en la cuestión de la concepción virtual de la guerra contemporánea en su trilogía *Eye/Machine* (2001-2003), donde analizaba las imágenes proporcionadas por las bombas «inteligentes», puestas a prueba por la coalición occidental a partir de la Guerra del Golfo, que identificaban un objetivo y se dirigían a destruirlo, llevando incorporada una cámara kamikaze que documentaba su propia destrucción.

Esta guerra a distancia denunciada por Farocki,[19] limpia y sin imágenes para las víctimas, ha constituido un punto de partida para cierto cine bélico norteamericano de los últimos años, que ha acabado normalizando en sus ficciones esa fórmula de la bomba maquinal que a la vez es ojo y percutor, que opera como si no existiera ninguna actividad humana para activarla. En *La noche más oscura*, de Kathryn Bigelow, centrada en la operación de la caza y el asesinato de Osama Bin Laden, la virtualidad aséptica domina todos los enunciados visuales de la búsqueda y el castigo posterior. La mayor parte del

metraje se dedica a la interpretación, realizada por la inteligencia norteamericana, de unas imágenes capturadas y recicladas por el servicio de espionaje que, al estilo de *Blow-Up* (1966), deben desentrañarse para poder saber si la casa localizada es en realidad el escondrijo del enemigo público número uno. Y cuando la acción militar definitiva toma forma (sin que los responsables tengan la certeza absoluta de la autenticidad de esos signos descodificados), se retransmite a través de la luz verdosa de unas gafas de infrarrojos, evidenciando así el mecanismo de virtualización que identifica la retransmisión de la guerra moderna con la estética de los videojuegos. Este mundo sin víctimas, esas destrucciones sin contracampo posible, dibujan una guerra limpia, como si las bombas realizaran elecciones higiénicas, sólo destinadas a erradicar el mal, sin efectos colaterales, y donde el único error posible se encuentra en la fase de identificación.[20]

La conciencia de esta representación interesada y propagandística, sin embargo, ha generado la resistencia de algunas obras audiovisuales que cuestionan radicalmente la supuesta transparencia de un discurso que en la realidad es particularmente opaco. La desconfianza ante las *imágenes que circulan*, por decirlo en términos de Farocki,[21] constituye el punto de partida necesario para crear otros que denuncien esta conspiración mundial de la simulación. La proliferación en este siglo XXI del falso documental, o *mockumentary*, se ha erigido en uno de los caminos principales para alertar sobre la capacidad de manipulación del poder mediante el uso de las imágenes, y también para poner en guardia al espectador ante la excesiva credibilidad y sumisión a los formatos convencionales de la información visual. Las series fotográficas de Joan Fontcuberta, por ejemplo, experimentan con la manipulación de imágenes y acaban adquiriendo una dimensión irónica que revela una profunda intención política y de crítica mediática. Sus realidades ficticias cuestionan las imágenes etnológicas o botánicas, las que provienen de la fauna o de los acontecimientos históricos, es decir, territorios donde la verosimilitud parece ya certificada y, por lo tanto, es más interesante extender una capa de desconfianza sobre su credibilidad. Destaca, en este sentido, su serie *Sputnik*, la historia visual de un desconocido cosmonauta soviético borrado de la historia oficial a causa de su disidencia política. Haciendo emerger esta falsa historia que podría haber sido real, Fontcuberta pone en evidencia la fragilidad de los mecanismos de la verdad y la mentira que dominan la transmisión comunicativa.[22]

Con el mismo espíritu de denuncia, pero en el otro extremo de la retórica que utiliza «las armas del contrario», otros autores optan por la recuperación de una simplicidad antropológica que asume que

«todo el mundo es igual que un escenario» pero discrimina el reparto de papeles, para dar voz a los que siempre han debido conformarse con el rol de extras. Si, para acabar nuestro recorrido, debiéramos encontrar un ejemplo extremo y definitivo de este rescate autoconsciente del gesto popular, no dudaríamos en localizarlo en la película de Agnès Varda *Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse,* 2000). Este film, que establece un diálogo intermediático con el cuadro de Jean-François Millet *Les glaneuses*, no renuncia al reflejo metalingüístico, pero utiliza este dispositivo autoconsciente para reivindicar, a partir del seguimiento y el retrato de diferentes «recolectores» urbanos de los restos que se dejan en los contenedores, la modestia del gesto de agacharse y recoger aquello que otros tiran. Sobre esta inesperada redimensión del gesto de recuperar aquello que la sociedad acomodada considera sobrante, Varda construye una poderosísima elegía a la dignidad popular que se opone al delirio del consumo indiscriminado y a la confusión entre progreso y desarrollo, creada por el propio sistema capitalista.[23] En medio de la fresca transparencia de su inolvidable película, Varda descodifica el universo de la representación habiendo aprendido la lección de nuestro guionista invisible: sabemos que el mundo es un escenario, pero no nos resignamos a ser sólo sus espectadores.

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

[1] ANASTASIA, George, «If Shakespeare were alive today, he'd be writing for *The Sopranos*», en BARRECA, Regina (ed.), *A Sit down with the Sopranos*. *Watching Italian American Culture on TV's Most Talked-About Series*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2002.

[2] ARISTÓTELES, *Poètica,* Altaya, Barcelona, 2009.

[3] ARITZETA, Margarida, *Diccionari de termes literaris*, Edicions 62, Barcelona, 1996.

[4] ASIMOV, Isaac, *Asimov's Guide to Shakespeare,* Random House, Nueva York, 1970.

[5] AUBERBACH, Erich, *Mímesis,* Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, pp. 292-313.

[6] AUDEN, W. H., *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare,* Crítica, Barcelona, 2003, p. 20.

[7] AUDEN, W. H., *El mundo de Shakespeare,* Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999.

[8] BALLARD, J. G., *Milagros de vida (una autobiografia),* Debolsillo, Barcelona, 2010.

[9] BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 1995.

[10] BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Anagrama, Barcelona, 2005.

[11] BATE, Jonathan, *El genio de Shakespeare*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p. 153.

[12] BAZIN, André, *El cine de la crueldad. Eric von Stroheim, Preston Sturges, Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer*, *Luis Buñuel y Akira Kurosawa,* Mensajero, Bilbao, 1977.

[13] BAZIN, André, *Orson Welles,* Fernando Torres, Valencia, 1973, pp. 179-180.

[14] BELLOUR, Raymond, «Le blocage symbolique», en *Communications,* 23 (1975), pp. 235-250.

[15] BENAVENTE, Fran, *El héroe trágico en el western. El género y sus límites,* Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2007.

[16] BLOOM, Harold, *Anatomía de la influencia,* Taurus, Madrid, 2011.

[17] BLOOM, Harold, *Shakespeare. La invención de lo humano,* Anagrama, Barcelona, 2002.

[18] BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.

[19] BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin, y STAIGER, Janet, *El cine clásico de Hollywood,* Paidós, Barcelona, 1997.

[20] BORGES, Jorge Luis, «Every- thing and Nothing», en *El hacedor,* Alianza, Madrid, 1997, pp. 52-55.

[21] BOU, Núria, *La mirada en el temps. Mite i passió en el ci- nema de Hollywood,* Edicions 62, Barcelona, 1996.

[22] BROOK, Peter, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 19471987,* Alba, Barcelona, 2001, p. 160.

[23] BURDEAU, Emmanuel, y NEYRAT, Cyril, «Entrevista a Quentin Tarantino», *Cahiers du cinéma. España,* n.º 3, julio-agosto de 2007, pp. 7-19.

[24] BURGESS, Anthony, *Shake- speare,* Península, Barcelona, 2006.

[25] CARRIÓN, Jorge, *Teleshake- speare,* Errata naturae, Madrid, 2011.

[26] CARROLL, Noël, «Tony Soprano y nuestra simpatía por el diablo», en VV. AA., *Los Soprano Forever,* Errata naturae, Madrid, 2009, pp. 55-74.

[27] CASAS, Quim, *Howard Hawks,* Dirigido Por, Barcelona, 1998, p. 90.

[28] CAVELL, Stanley, «North by Northwest», *Critical Inquiry,* vol. 7, n.º 4 (verano 1981), pp. 761-776.

[29] CAVELL, Stanley, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood,* Paidós, Barcelona, 1999.

[30] CHESTERTON, G. K., «El pobre Shakespeare», en *Correr tras el propio sombrero y otros ensayos,* El Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 207-324.

[31] CLEMEN, Wolfgang, *Shakespeare. Soliloques,* Routledge, Londres/Nueva York, 1990.

[32] CONEJERO, Miguel Ángel, *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare*, Península, Barcelona, 1980.

[33] COSTA, Jordi (ed.), J. G. *Ballard. Autòpsia del nou mil·leni,* CCCB, Barcelona, 2008.
[34] DE LUCAS, Gonzalo, «Ver dos veces», *Cahiers du Ciné- ma. España,* n.º 8, enero de 2008, pp. 16-17.
[35] DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2007.
[36] DEL AMO, Antonio, *Historia Universal del Cine,* Plus Ultra, Madrid, 1945, pp. 204-226.
[37] DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984, p. 28.
[38] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holacausto*, Paidós, Barcelona, 2004.
[39] EVENSON, J. M., *Shakespeare for Screenwriters,* Michael Wiese Productions, Studio City, 2013.
[40] FAROCKI, Harun, *Desconfiar de las imágenes,* Caja Negra, Buenos Aires, 2013.
[41] FIELD, Syd, *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones,* Plot, Madrid, 1995, p. 60.
[42] FONT, Domènec, *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo,* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 196.
[43] FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad,* Siglo XXI, Madrid, 2005.
[44] FREZZA, Gino, *Dissolvenze. Mutazioni del cinema,* Tunué, Latina, 2013, pp. 64-65.
[45] GIMFERRER, Pere, *Cine y li- teratura,* Planeta, Barcelona, 1985, p. 34.
[46] GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1985.
[47] GIRARD, René, *El chivo expiatorio,* Anagrama, Barcelona, 1986.
[48] GIRARD, René, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia,* Anagrama, Barcelona, 1995.
[49] GUARNER, José Luis, *Autorretrato del cronista,* Anagrama, Barcelona, 1994, p. 221.
[50] HERDER, Johann Gottfried, *Shakespeare,* Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1949.
[51] HORACIO, *Arte poética,* Uni- versidad de Extremadura, Cáceres, 1998.
[52] HUGO, Victor, *William Shake- speare,* Miraguano, Madrid, 2004.
[53] KIAROSTAMI, Abbas, «No tengo certezas que ofrecer...», declaraciones recogidas por MALAGELADA, Clara M., en *Caimán, Cuadernos de Cine,* 4 (55), abril de 2012, p. 83.
[54] KOTT, Jan, *Shakespeare, nues- tro contemporáneo,* Alba, Barcelona, 2007.
[55] KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985.
[56] LAMPEDUSA, Giuseppe Tomas di, *Shakespeare,* Nortesur, Barcelona, 2009.
[57] LATORRE, José María, «Alfred Hitchcock», *Dirigido por...,* n.º 16, septiembre de 1974, p. 11.
[58] LEFF, Leonard J., *Hitchcock & Selznick. La rica y desco- nocida colaboración de Alfred Hithcock y David O. Selznick en Hollywood,* Laertes, Bar- celona, 1991, p. 322.
[59] LEITSCH, Thomas M., *Find the director and other Hitchcock Games,* University of Georgia, Athens, 1991.
[60] LIM, Dennis, «An Auteur for a Neglected New York City», *The New York Times,* 9 de septiembre de 2007.
[61] MARTÍNEZ ASCASO, Rosa Maria, *Shakespeare i la natura: inspiració i simbolisme*, Cosetània, Valls, 2008.
[62] MCKEE, Robert, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones,* Alba, Barcelona, 2002.
[63] MÍGUEZ, Mario, «No pongáis vuestras sucias manos sobre Shakespeare», en VV. AA., «La tentación de Shakespeare», *Nosferatu,* n.º 8, (1992), pp. 14-19.
[64] MURRAY, Janet H., *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Paidós, Barcelona, 1999.
[65] OLIVA, Salvador, *Introducción a Shakespeare,* Península, Barcelona, 2001, p. 158.
[66] ORDÓÑEZ, Marcos, *A pie de obra. Escritos sobre teatro,* Alba, Barcelona, 2003, pp. 182-183.
[67] PALACIOS, Jesús, *Alégrame el día. El cine de Hollywood en sus mejores frases,* EspasaCalpe, Madrid, 1999.
[68] PÉREZ, Héctor J., *Cine y mitología. De las religiones a los argumentos universales,* Peter Lang AG, Berna, 2013, p. 5455.
[69] PUJANTE, Ángel Luis, prólogo a SHAKESPEARE, William, *Ricardo III,* EspasaCalpe, Madrid, 2007, p. 27, n. 15.

[70] RIAMBAU, Esteve, *Las cosas que hemos visto: Welles y Falstaff*, Luces de Gálibo / Festival de Málaga, Girona / Málaga, 2015.
[71] SERRA, Albert, *«Honor de cavalleria» plano a plano,* Intermedio, Barcelona, 2010.
[72] SIMON, David, entrevistado por Nick Hornby en VV. AA., *«The Wire». 10 dosis de la mejor serie de televisión*, Errata Naturae, Madrid, 2010, pp. 47-71.
[73] SMITH, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema,* Oxford University Press, Nueva York, 1995.
[74] SNYDER, Susan, *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies: Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, and King Lear*, Princeton University Press, Princeton, 1979.
[75] Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, Azul, Barcelona, 2001.
[76] Tolstói, Lev, *Correspondencia*, Acantilado, Barcelona, 2008.
[77] Trías, Eugenio, *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.
[78] TUBAU, Daniel, *El guión del siglo XXI. El futuro de la narrativa en el mundo digital*, Alba, Barcelona, 2011.
[79] TWAIN, Mark, *¿Ha muerto Shakespeare?,* Sequitur, Madrid, 2010.
[80] WOOD, Robin, *Howard Hawks*, JC, Madrid, 1982.
[81] ŽIŽEK, Slavoj, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

ÍNDICE DE FILMS

A Better Tomorrow (Ying hung boon sik, 1986). Dir.: John Woo. Guión: Hing-Ka Shan, SukWah Leung y John Woo.

A propósito de Lewyn Davis (Inside Lewyn Davis, 2013). Dir.: Ethan Coen y Joel Coen. Guión: Joel Coen y Ethan Coen.

A propósito de Schmidt (About Schmidt, 2002). Dir.: Alexander Payne. Guión: Alexander Payne y Jim Taylor, basado en la novela de Louis Begley.

Abre los ojos (1997). Dir.: Alejandro Amenábar. Guión: Alejandro Amenábar y Mateo Gil.

Accattone (1961). Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini y Sergio Citti.

Adiós al lenguaje (Adieu au langage, 2014). Dir.: Jean-Luc Godard. Guión: Jean-Luc Godard.

Agente especial (The Big Combo, 1955). Dir.: Joseph H. Lewis. Guión: Philip Yordan.

Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972). Dir.: Werner Herzog. Guión: Werner Herzog.

Al final de la escapada (À bout de souffle, 1959). Dir.: Jean-Luc Godard. Guión: François Truffaut.

Alas (Wings, 1927). Dir.: William A. Wellman. Guión: John Monk Saunders, Hope Loring y Louis D. Lighton.

Alexandr Nevski (Aleksandr Nevskiy, 1938). Dir.: Serguéi M. Eisenstein. Guión: Serguéi M. Eisenstein y Piotr Pavlenko.

Alma en suplicio (Mildred Pierce, 1945). Dir.: Michael Curtiz. Guión: Ranald MacDougall, basado en la novela de James M. Cain.

Amadeus (1984). Dir.: Milos Forman. Guión: Peter Shaffer, basado en su obra teatral.

Amarga victoria (Bitter Victory, 1957). Dir.: Nicholas Ray. Guión: René Hardy, Nicholas Ray y Gavin Lambert, basado en la novela *Amère victoire*, de René Hardy.

Amor a quemarropa (True Romance, 1993). Dir.: Tony Scott. Guión: Quentin Tarantino.

Annie Hall (1977). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen y Marshall Brickman.

Apocalypse Now (1979). Dir.: Francis Ford Coppola. Guión: John Milius y Francis Ford Coppola, adaptación libre de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*.

Appunti per un'Orestiade africana (1970). Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini.

Ariane (Love in the Afternoon, 1957). Dir.: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder e I. A. L. Diamond, basado en la novela de Claude Anet.

Asesinato (Murder, 1930). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Alma Reville, Alfred Hitchcock y Walter C. Mycroft, basado en *Enter Sir John,* de Clemence Dane y Helen Simpson.

Así es la vida (2000). Dir.: Arturo Ripstein. Guión: Paz Alicia Garciadiego, basado en la *Medea* de Séneca.

Atraco perfecto (The Killing, 1956). Dir.: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Jim Thompson, basado en la novela *Golpe maestro,* de Lionel White.

Atrapa a un ladrón (To Catch aThief, 1955). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: John Michael Hayes, basado en la novela de David Dodge..

Atrapado por su pasado (Carlito'sWay, 1993). Dir.: Brian De Palma. Guión: David Koepp, basado en las novelas *Carlito's Way* y *After Hours,* de Edwin Torres.

Avaricia (Greed, 1924). Dir.: Eric von Stroheim. Guión: June Mathis y Erich von Stroheim, basado en la novela *McTeague*, de Frank Norris.

Balas sobre Broadway (Bullets Over

Broadway, 1994). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen y Douglas McGrath.

Belovy (1994). Dir.: Víctor Kossakovsky. Guión: Víctor Kossakovsky.

Bienvenido, Mister Marshall (1953). Dir.: Luis García Berlanga. Guión: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

Billy Bathgate (1991). Dir.: Robert Benton. Guión: Tom Stoppard, basado en el libro de E. L. Doctorow.

Blow-Up (1966). Dir.: Michelangelo Antonioni. Guión: Michelangelo Antonioni y Tonino

Guerra, basado en el cuento «Las babas del diablo», de Julio Cortázar, 210.
Bride of the Monster (1955). Dir.: Edward D. Wood Jr. Guión: Edward D. Wood Jr. y Alex Gordon.
Broadway Danny Rose (1984). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.
Burden of Dreams (1982). Dir.: Les Blank. Guión: Michael Goodwin.

Cagliostro (Black Magic, 1948). Dir.: Gregory Ratoff. Guión: Charles Bennett, basado en la novela *Joseph Balsamo,* de Alexandre Dumas padre. *Calabuch* (1956). Dir.: Luis García Berlanga. Guión: Leonardo Martín, Florentino Soria, Ennio Flaiano y Luis García Berlanga.
Campanadas a medianoche (Chimes at Midnight, 1965). Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en *Enrique IV* (partes I y II) y *Enrique V,* de Shakespeare.
Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain, 1952). Dir.: Stanley Donen y Gene Kelly. Guión: Adolph Green y Betty Comden.
Carta a tres esposas (A Letter to Three Wives, 1949). Dir.: Joseph L. Mankiewicz. Guión: Joseph L. Mankiewicz y Vera Caspary, basado en la novela *Letter to Five Wives,* de John Klempner.
Casino (1995). Dir.: Martin Scorsese. Guión: Nicholas Pileggi y Martin Scorsese, basado en el libro de Nicholas Pileggi.
Celebración (Festen, 1988). Dir.: Thomas Vinterberg. Guión: Thomas Vinterberg y Mogens Rukov.
César debe morir (Cesare deve morire, 2012). Dir.: Paolo y Vittorio Taviani. Guión: Paolo y Vittorio Taviani, basado en *Julio César,* de Shakespeare.
Chungking Express (1994). Dir.: Wong Kar-wai. Guión: Wong Kar-wai.
Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1940). Dir.: Orson Welles. Guión: Herman J. Mankiewicz y Orson Welles.
Close-Up (Nemâ-ye Nazdik, 1990). Dir.: Abbas Kiarostami. Guión: Abbas Kiarostami.
Como en un espejo (Såsom i en Spegel, 1961). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.
Con la muerte en los talones (North by Northwest, 1959). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Ernest Lehman.
Cortina rasgada (Torn Curtain, 1966). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Brian Moore.

De dioses y hombres (Des hommes et des dieux, 2010). Dir.: Xavier Beauvois. Guión: Xavier Beauvois y Étienne Comar.
Death Proof (2007). Dir.: Quentin Tarantino. Guión: Quentin Tarantino.
Delitos y faltas (Crimes and Misdemeanors, 1989). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.
Después de la lluvia (Ame agaru, 1999). Dir.: Takashi Koizumi. Guión: Akira Kurosawa, basado en un cuento de Shûgoro Yamamoto.
Después del ensayo (Efter repetitionen, 1984). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman, 221.
Diario (Diary, 1973-1983). Dir.: David Perlov.
Doble cuerpo (Body Double, 1984). Dir.: Brian De Palma. Guión: Robert J. Avrech y Brian De Palma.
Doble vida (A Double Life, 1947). Dir.: George Cukor. Guión: Ruth Gordon y Garson Kanin.
Doce hombres sin piedad (Twelve Angry Men, 1957). Dir.: Sidney Lumet. Guión: Reginald Rose, basado en su obra.
¿Dónde está mi Romeo? (2007). Dir.: Abbas Kiarostami. Segmento del film colectivo *Chacun son cinéma*.
Dos cabalgan juntos (Two Rode Together, 1961). Dir.: John Ford. Guión: Frank S. Nugent, basado en la novela de Will Cook.
Dos o tres cosas que yo sé de ella (Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1967). Dir.: Jean-Luc Godard. Guión: Jean-Luc Godard y Catherine Vimenet.
Dublineses (The Dead, 1987). Dir.: John Huston. Guión: Tony Huston, basado en el relato de James Joyce.
Duch, le maître des forges de l'enfer (2011). Dir.: Rithy Panh. Guión: Rithy Panh.

Ed Wood (1994). Dir.: Tim Burton. Guión: Scott Alexander y Larry Karaszewski, basado en el libro *Nightmare of Ecstasy*, de Rudolph Grey.

El acorazado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925). Dir.: Serguéi M. Eisenstein. Guión: Nina Agadzhanova.

El amigo de mi amiga (L'ami de mon amie, 1980). Dir.: Eric Rohmer. Guión: Eric Rohmer.

El árbol de la vida (The Tree of Life, 2011). Dir.: Terrence Malick. Guión: Terrence Malick.

El arca rusa (Russkiy kovcheg, 2002). Dir.: Alexandr Sokúrov. Guión: Anatoli Nikiforov y Alexandr Sokúrov.

El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007). Dir.: Andrew Dominik. Guión: Andrew Dominik, basado en la novela de Ron Hansen.

El bazar de las sorpresas (The Shop Around the Corner, 1940). Dir.: Ernst Lubitsch. Guión: Samson Raphaelson, basado en la obra teatral de Miklós László.

El caballo de Turín (A torinói ló, 2011). Dir.: Béla Tarr. Guión: László Krasznahorkai y Béla Tarr.

El camino de la gloria (The Road to Glory, 1936). Dir.: Howard Hawks. Guión: John Sayre y William Faulkner.

El capitán Blood (Captain Blood, 1935). Dir.: Michael Curtiz. Guión: Casey Robinson, basado en la novela de Rafael Sabatini.

El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice, 1981). Dir.: Bob Rafelson. Guión: David Mamet, basado en la novela de James M. Cainn.

El cazador (The Deer Hunter, 1978). Dir.: Michael Cimino. Guión: Michael Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinkle y Quinn K. Redeker.

El cielo gira (2004). Dir.: Mercedes Álvarez. Guión: Arturo Redín y Mercedes Álvarez.

El cisne negro (The Black Swan, 1942). Dir.: Henry King. Guión: Ben Hecht y Seton I. Miller, basado en la novela de Rafael Sabatini.

El contrato del dibujante (The Draughtsman Contract, 1982). Dir.: Peter Greenaway. Guión: Peter Greenaway.

El Decamerón (Il Decameron, 1971). Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini, basado en la obra de Giovanni Boccaccio.

El desierto de los tártaros (Il deserto dei tartari, 1976). Dir.: Valerio Zurlini. Guión: André G. Brunellin, Jean-Louis Bertucelli y Valerio Zurlini, basado en la novela de Dino Buzzati.

El desprecio (Le mépris, 1963). Dir.: Jean-Luc Godard. Guión: Jean-Luc Godard, basado en la novela *Il disprezzo*, de Alberto Moravia.

El día de la bestia (1995). Dir.: Álex de la Iglesia. Guión: Jorge Guerricaechevarría y Álex de la Iglesia.

El discurso del rey (The King's Speech, 2010). Dir.: Tom Hooper. Guión: David Seidler.

El enemigo público (The Public Enemy, 1931). Dir.: William A. Wellman. Guión: Kubec Glasmon, John Bright y Harvey F. Thew58.

El escritor (The Ghost Writer, 2010). Dir.: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski y Robert Harris, a partir de la novela *The Ghost,* de Robert Harris.

El espía que surgió del frío (The Spy Who Came in from the Cold, 1965). Dir.: Martin Ritt. Guión: Paul Dehn y Guy Trosper, basado en la novela de John le Carré.

El gabinete del doctor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920). Dir.: Robert Wiene. Guión: Carl Mayer y Hans Janowitz.

El gran desfile (The Big Parade, 1925). Dir.: King Vidor. Guión: Harry Behn y Laurence Stallings.

El gran dictador (The Great Dictator, 1940). Dir.: Charles Chaplin. Guión: Charles Chaplin.

El hombre de las figuras de cera (Das Wachsfigurenkabinett, 1924). Dir.: Paul Leni y Leo Birinsky. Guión: Henrik Galeen.

El hombre tranquilo (The Quiet Man, 1952). Dir.: John Ford. Guión: Frank S. Nugent, basado en el relato de Maurice Walsh.

El hundimiento (Der Untergang, 2004). Dir.: Oliver Hirschbiegel. Guión: Bernd Eichlinger, basado en obras de Joachim Fest, Traudl Junge y Melissa Muller.

El incidente (The Happening, 2008). Dir.: M. Night Shyamalan. Guión: M. Night Shyamalan.

El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln, 1939). Dir.: John Ford. Guión: Lamar Trotti.

El juez Priest (Judge Priest, 1934). Dir.: John Ford. Guión: Dudley Nichols y Lamar Trotti, basado en los personajes de Irvin S. Cobb.

El lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street, 2013). Dir.: Martin Scorsese. Guión: Terence

Winter, basado en el libro de Jordan Belfort.

El padrino (The Godfather, 1972). Dir.: Francis Ford Coppola. Guión: Mario Puzo y Francis Ford Coppola, basado en la novela de Mario Puzo.

El perro rabioso (Nora inu, 1949). Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Ryûzô Kikushima y Akira Kurosawa.

El precio del poder (Scarface, 1983). Dir.: Brian De Palma. Guión: Oliver Stone.

El protegido (Unbreakable, 2000). Dir.: M. Night Shyamalan. Guión: M. Night Shyamalan.

El quinteto de la muerte (The Lady killers, 1955). Dir.: Alexander Mackendrick. Guión: William Rose.

El rey Lear (King Lear, 1987). Dir.: Jean-Luc Godard. Guión: Jean-Luc Godard, basado en la obra de Shakespeare.

El rostro (Ansiktet, 1958) Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

El sabor de las cerezas (Ta'm egulass, 1997). Dir.: Abbas Kiarostami. Guión: Abbas Kiarostami.

El séptimo sello (Det Sjunde Inseglet, 1957). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs, 1991). Dir.: Jonathan Demme. Guión: Ted Tally, basado en la novela de Thomas Harris.

El sol siempre brilla en Kentucky (The Sun Shines Bright, 1953). Dir.: John Ford. Guión: Laurence Stallings, basado en los relatos cortos de Irvin S. Cobb.

El sueño eterno (The Big Sleep, 1946). Dir.: Howard Hawks. Guión: William Faulkner, Leigh Brackett y Jules Furthman, basado en la novela de Raymond Chandler.

El tercer hombre (The Third Man, 1949). Dir.: Carol Reed. Guión: Graham Greene, basado en su novela.

El último testigo (The Parallax View, 1971). Dir.: Alan J. Pakula. Guión: David Giler y Lorenzo Semple Jr., basado en la novela de Loren Singer.

El verdugo (1963). Dir.: Luis García Berlanga. Guión: Rafael Azcona, Ennio Flaiano y Luis García Berlanga.

El viaje de los comediantes (O Thiassos, 1975). Dir.: Theo Angelopoulos. Guión: Theo Angelopoulos, libremente inspirado en *La Orestíada*.

El viento (The Wind, 1928). Dir.: Victor Sjöström. Guión: Frances Marion, basado en la novela de Dorothy Scarborough.

Elegía de un viaje (Elegiya dorogi, 2001). Dir.: Alexandr Sokúrov. Guión: Alexandr Sokúrov.

Emporte-moi (1999). Dir.: Léa Pool. Guión: Léa Pool, Nancy Huston, Monique H. Messier e Isabelle Reynault, 85 n.

En lo más crudo del crudo invierno (In the Bleak Midwinter, 1995). Dir.: Kenneth Branagh. Guión: Kenneth Branagh.

En tierra hostil (The Hurt Locker, 2008). Dir.: Kathryn Bigelow. Guión: Mark Boal.

Enrique V (The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France, 1944). Dir.: Laurence Olivier. Guión: Laurence Olivier, basado en la obra de Shakespeare.

Enrique V (Henry V, 1989). Dir.: Kenneth Branagh. Guión: Kenneth Branagh, basado en la obra de Shakespeare.

Entre copas (Sideways, 2004). Dir.: Alexander Payne. Guión: Alexander Payne y Jim Taylor, basado en la novela de Rex Pickett.

Enviado especial (Foreign Correspondent, 1940). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Charles Bennett, Joan Harrison, James Hilton y Robert Benchley.

Eva al desnudo (All about Eve, 1950). Dir.: Joseph L. Mankiewicz. Guión: Joseph L. Mankiewicz.

Extraños en un tren (Strangers on a Train, 1951). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Raymond Chandler y Czenzi Ormonde, basado en la novela de Patricia Highsmith.

Eyes Wide Shut (1999). Dir.: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Frederic Raphael, inspirado en la novela *Relato soñado,* de Arthur Schnitzler.

Faces (1968). Dir.: John Cassavetes. Guión: John Cassavetes.

Fanny y Alexander (Fanny och Alexander, 1982). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Fascinación (Obsession, 1976). Dir.: Brian De Palma. Guión: Paul Schrader y Brian De Palma.

Filmer le désir, le désir de filmer (2002). Dir.: Mary Mandie.

Fitzcarraldo (1982). Dir.: Werner Herzog. Guión: Werner Herzog.
Forajidos (The Killers, 1946). Dir.: Robert Siodmak. Guión: Anthony Veiller, basado en el relato de Ernest Hemingway.
Fraude (F for Fake, 1973). Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles.
Fuego en el cuerpo (Body Heat, 1981). Dir.: Lawrence Kasdan. Guión: Lawrence Kasdan.
Funny Games (1997). Dir.: Michael Haneke. Guión: Michael Haneke.
Furia (Fury, 1936). Dir.: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang y Bartlett Cormack, basado en un relato de Norman Krasna.

Gerry (2002). Dir.: Gus Van Sant. Guión: Casey Affleck, Matt Damon y Gus Van Sant.
Gilda (1946). Dir.: Charles Vidor. Guión: Marion Personnet y Jo Eisinger, basado en el relato de E. A. Ellington.
Gladiator (2000). Dir.: Ridley Scott. Guión: David Franzoni, John Logan y William Nicholson.
Gosford Park (2001). Dir.: Robert Altman. Guión: Robert Altman, Julian Fellowes y Bob Balaban.
Grand Canyon (1991). Dir.: Lawrence Kasdan. Guión: Lawrence Kasdan y Meg Kasdan.
Grupo salvaje (The Wild Bunch, 1969). Dir.: Sam Peckinpah.
Guerra y paz (Voyna i mir, 1966). Dir.: Serguéi Bondarchuk. Guión: Serguéi Bondarchuk y Vasili Solovyov, basado en la novela de Lev Tolstói.
Guest (2010). Dir.: José Luis Guerín.

Hable con ella (2002). Dir.: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar.
Hamlet (1948). Dir.: Laurence Olivier. Guión: Laurence Olivier, basado en la obra de Shakespeare.
Hamlet (1996). Dir.: Kenneth Branagh. Guión: Kenneth Branagh, basado en la obra de Shakespeare.
Hampa dorada (Little Caesar, 1931). Dir.: Mervyn LeRoy. Guión: Francis Edward Faragoh, basado en la novela de W. R. Burnett.
Hannah Arendt (2012). Dir.: Margarethe von Trotta. Guión: Margarethe von Trotta y Pam Katz.
Harakiri (Seppuku, 1962). Dir.: Masaki Kobaiashi. Guión: Shinobu Hashimoto, Yasuhiko Takiguchi.
Häxan: la brujería a través de los tiempos (Häxan, 1922). Dir.: Benjamin Christensen. Guión: Benjamin Christensen.
Honor de caballería (Honor de cavalleria, 2006). Dir.: Albert Serra. Guión: Albert Serra, inspirado en *Don Quijote de la Mancha,* de Miguel de Cervantes.
Husbands (1970). Dir.: John Cassavetes. Guión: John Cassavetes.

Ichi the Killer (Koroshiya Ishi, 2001). Dir.: Takashi Miike. Guión: Sakichi Satô, basado en el cómic de Hideo Yamamoto.
Infiel (Trolösa, 2000). Dir.: Liv Ullmann. Guión: Ingmar Bergman.
Innisfree (1990). Dir.: José Luis Guerín. Guión: José Luis Guerín.
Inocencia y juventud (Young and Innocent, 1937). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Charles Bennet, Edwin Greenwood y Anthony Armstrong, basado en la novela *A Shiling for Candles*, de Josephine Tey, 26 n.
Intolerancia (Intolerance, 1916). Dir.: D. W. Griffith. Guión: D. W. Griffith.
Iván el terrible (Ivan Grozniy, 1942-1946). Dir.: Serguéi M. Eisenstein. Guión: Serguéi M. Eisenstein.

Jules y Jim (Jules et Jim, 1962) Dir.: François Truffaut. Guión: François Truffaut y Jean Gruault, basado en la novela de Henri Pierre Roché.
Julio César (Julius Caesar, 1953). Dir.: Joseph L. Mankiewicz, basado en la obra de Shakespeare.

Kill Bill (2003-2004). Dir.: Quentin Tarantino. Guión: Quentin Tarantino.
Kiss Me Kate (1953). Dir.: George Sidney. Guión: Dorothy Kingsley, basado en el libro de Sam

y Bella Spewack.

L'amour fou (1969). Dir.: Jacques Rivette. Guión: Marilù Parolini y Jacques Rivette.

L'amour par terre (1984). Dir.: Jacques Rivette. Guión: Pascal Bonitzer, Marilù Parolini, Suzanne Schiffman y Jacques Rivette.

La batalla de Argel (La battaglia di Algieri, 1966). Dir.: Gillo Pontecorvo. Guión: Gillo Pontercorvo y Franco Solinas.

La calle 42 (42nd Street, 1933). Dir.: Lloyd Bacon. Guión: Rian James y James Seymour, basado en la novela de Bradford Ropes.

La carcoma (Beröringen, 1971). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

La carreta fantasma (Körkarlen, 1922). Dir.: Victor Sjöström. Guión: Victor Sjöström, basado en la novela de Selma Sagerlöf.

La carroza de oro (Le carrosse d'or, 1953). Dir.: Jean Renoir. Guión: Jean Renoir, Jack Kirkland, Renzo Avanzo, Giulio Macchi y Ginette Doynel.

La chaqueta metálica (Full Metal Jacket, 1987). Dir.: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Michael Herr y Gustav Hasford, basado en la novela *The Short-Timers,* de Gustav Hasford.

La cinta blanca (Das weisse Band, 2009). Dir.: Michael Haneke. Guión: Michael Haneke.

La comedia sexual de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy, 1982). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.

La condesa descalza (The Barefoot Contessa, 1954). Dir.: Joseph L. Mankiewicz. Guión: Joseph L. Mankiewicz.

La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai, 1947). Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en la novela *If I Die Before I Wake,* de Sherwood King.

La edad de oro (L'âge d'or, 1930). Dir.: Luis Buñuel. Guión: Salvador Dalí y Luis Buñuel. *La escopeta nacional* (1978). Dir.: Luis García Berlanga. Guión: Rafael Azcona y Luis García Berlanga.

La fierecilla domada (The Taming of the Shrew, 1929). Dir.: Sam Taylor. Guión: Sam Taylor, basado en la obra de Shakespeare.

La huelga (Stachka, 1924). Dir.: Serguéi M. Eisenstein. Guión: Serguéi M. Eisenstein, Grigori Alexandrov, Ilya Kravchunovsky y Valerian Pletnev.

La imagen perdida (L'image manquante, 2013). Dir.: Rithy Panh. Guión: Rithy Panh y Christophe Bataille.

La leyenda del tiempo (2006). Dir.: Isaki Lacuesta. Guión: Isaki Lacuesta.

La libertad (2001). Dir.: Lisandro Alonso. Guión: Lisandro Alonso.

La llave de cristal (The Glass Key, 1935). Dir.: Frank Tuttle. Guión: Kathryn Scola y Kubec Glasmon, basado en la novela de Dashiell Hammett.

La llave de cristal (The Glass Key, 1942). Dir.: Stuart Heisler. Guión: Jonathan Latimer, basado en la novela de Dashiell Hammett, 82 n.

La madre (Mat, 1926). Dir.: Vsévolod Pudovkin. Guión: Nathan Zarkhi, basado en la novela de Máximo Gorki.

La morte rouge (2006). Dir.: Víctor Erice. Guión: Víctor Erice.

La mujer es el futuro del hombre (Yeojaneun namjaui miraeda/ Woman is the Future of Man, 2004). Dir.: Hong Sang-soo. Guión: Hong Sang-soo.

La noche de Halloween (Halloween, 1978). Dir.: John Carpenter. Guión: John Carpenter y Debra Hill.

La noche es nuestra (We Own the Night, 2007). Dir.: James Gray. Guión: James Gray.

La noche más oscura (Zero Dark Thirty, 2012). Dir.: Kathryn Bigelow. Guión: Mark Boal.

La patrulla perdida (The Lost Patrol, 1934). Dir.: John Ford. Guión: Dudley Nichols y Ga

La piel que habito (2011). Dir.: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar, basado en la novela *Tarántula,* de Thierry Jonquet.

La puerta del retorno (Saenghwalui balgyeon/Turning Gate, 2002). Dir.: Hong Sang-soo. Guión: Hong Sang-soo.

La red social (The Social Network, 2010). Dir.: David Fincher. Guión: Aaron Sorkin, basado en el libro *The Accidental Billionaires,* de Ben Mezrich.

La regla del juego (La règle du jeu, 1939). Dir.: Jean Renoir. Guión: Jean Renoir.

La saga de Gösta Berling (Gösta Berlings saga, 1924). Dir.: Mauritz Stiller. Guión: Ragnar Hyltén-Cavallus y Mauritz Stiller, basado en la novela de Selma Lagerlöf.

La saga de Gunnar Hede (Gunnar Hedes saga, 1923). Dir.: Mauritz Stiller. Guión: Mauritz

Stiller, basado en la novela *En herrgårdssägen,* de Selma Lagerlöf.

La section Anderson (1967). Dir.: Pierre Shoendoerffer. Guión: Pierre Shoendoerffer.

La semilla del diablo (Rosemary's Baby, 1968). Dir.: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski, basado en la novela de Ira Levin.

La vendedora de rosas (1998). Dir.: Víctor Gaviria. Guión: Víctor Gaviria y Carlos Henao.

La venganza de Frank James (The Return of Frank James, 1940). Dir.: Fritz Lang. Guión: Sam Hellman.

La ventana indiscreta (Rear Window, 1954). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: John Michael Hayes, basado en el relato «It Had to Be Murder», de Cornell Woolrich.

Las dos tormentas (Way Down East, 1920). Dir.: D. W. Griffith. Guión: William A. Brady y Anthony Paul Kelly, basado en la obra de Lottie Blair Parker.

Las tres luces (Der müde Tod, 1921). Dir.: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang y Thea von Harbou.

Llamada para un muerto (The Deadly Affair, 1966). Dir.: Sidney Lumet. Guión: Paul Dehn, basado en la novela de John le Carré.

Llueve sobre nuestro amor (Det regnar på vår kärlek, 1946). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Herbert Grevenius e Ingmar Bergman, basado en la obra teatral *Bra mennesker,* de Oskar Braaten.

Lluvia negra (Kuroi ame, 1989). Dir.: Shohei Imamura. Guión: Shohei Imamura y Toshiro Ishido, basado en la novela de Masuji Ibuse.

Lo mejor es lo malo conocido (Rich and Strange, 1932). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Alfred Hitchcock, Alma Reville y Val Valentine, basado en la novela de Dale Collins.

Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, 1939). Dir.: Victor Fleming. Guión: Sidney Howard, basado en la novela de Margaret Mitchell.

Lo viejo y lo nuevo (Staroye i novoye, 1929). Dir.: Serguéi M. Eisenstein. Guión: Serguéi M. Eisenstein y Grigori Alexandrov.

Looking for Richard (1996). Dir.: Al Pacino. Guión: Al Pacino, basado en la obra *Ricardo III,* de Shakespeare.

Los amigos de Peter (Peter's Friends, 1992). Dir.: Kenneth Branagh. Guión: Martin Bergman y Rita Rudner.

Los ángeles del infierno (Hell's Angels, 1930). Dir.: Howard Hughes. Guión: Marshall Neilan, Joseph Moncure March, Howard Estabrook y Harry Behn.

Los canallas duermen en paz (Warui yatsu hodo yodu nemuru, 1960). Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Hideo Oguni, Eijiro Hisalta, Akira Kurosawa, Ryûzô Kikushima y Shinobu Hashimoto.

Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury, 1972). Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini, basado en la obra de Geoffrey Chaucer.

Los descendientes (The Descendants, 2011). Dir.: Alexander Payne. Guión: Alexander Payne, Nat Faxon y Jim Rash, basado en la novela de Kaui Hart Hemmings.

Los días del eclipse (Dni zatmeniya, 1988). Dir.: Aleksandr Sokúrov. Guión: Yuriy Arabov, Pyotr Kadochnikov, Arkadiy Strugatskiy y Boris Strugatskiy.

Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, 2000). Dir.: Agnès Varda. Guión: Agnès Varda.

Los idus de marzo (The Ides of March, 2011). Dir.: George Clooney. Guión: George Clooney, Grant Heslov y Beau Willimon, basado en la obra *Farragut North,* de Beau Willimon.

Los James en Missouri (The James Boys in Missouri, 1908). Dir.: Gilbert M. *Broncho Billy* Anderson.

Los jueves, milagro (1957). Dir.: Luis García Berlanga. Guión: Luis García Berlanga y Luis Colina.

Los misterios de Lisboa (Mistérios de Lisboa, 2010). Dir.: Raúl Ruiz. Guión: Carlos Saboga, basado en el libro de Camilo Castelo Branco.

Los muertos (2004). Dir.: Lisandro Alonso. Guión: Lisandro Alonso.

Los otros (2001). Dir.: Alejandro Amenábar. Guión: Alejandro Amenábar.

Los pájaros (The Birds, 1963). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Evan Hunter, basado en el relato de Daphne du Maurier.

Los peligros del flirt (The Marriage Circle, 1924). Dir.: Ernst Lubitsch. Guión: Paul Bern y Lothar Schmidt.

Los siete samuráis (Sichinin no samurai, 1954). Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa,

Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni.

Medea (1969). Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini.

Medea (1988). Dir.: Lars von Trier. Guión: Carl Theodor Dreyer, Lars von Trier y Preben Thomsen, basado en la obra de Eurípides.

Melancolía (Melancholia, 2011). Dir.: Lars von Trier. Guión: Lars von Trier.

Melinda y Melinda (Melinda and Melinda, 2004). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.

Melodías de Broadway 1955 (The Band Wagon, 1953). Dir.: Vincente Minnelli. Guión: Betty Comden y Adolph Green.

Mi Idaho privado (My Own Private Idaho, 1991). Dir.: Gus Van Sant. Guión: Gus Van Sant, basado en las obras *Enrique IV* (partes I y II) y *Enrique V* de Shakespeare.

Misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan Murder Mistery, 1993). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen y Marshall Brickman.

Moby Dick (1955). Dir.: John Huston. Guión: Ray Bradbury y John Huston, basado en la novela de Herman Melville, 59 n. *Mr. Arkadin* (1955). Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles.

Macbeth (1948). Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en la obra de Shakespeare.

Macbeth (1971). Dir.: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski, basado en la obra de Shakespeare.

Madre e hijo (Mat i syn, 1997). Dir.: Alexandr Sokúrov. Guión: Yuriy Arabov.

Magnolia (1999). Dir.: Paul Thomas Anderson. Guión: Paul Thomas Anderson.

Mamma Roma (1962). Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini.

Manhattan (1979). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen y Marshall Brickman.

Mapa (2012). Dir.: Elías León Siminiani. Guión: Elías León Siminiani.

Máscaras (Masques, 1987). Dir.: Claude Chabrol. Guión: Odile Barski y Claude Chabrol.

Matar o no matar: ése es el problema (Theatre of Blood, 1973). Dir.: Douglas Hickox. Guión: Anthony Greville-Bell.

Mucho ruido y pocas nueces (Much Ado About Nothing, 1993). Dir.: Kenneth Branagh. Guión: Kenneth Branagh, basado en la obra de Shakespeare.

Mucho ruido y pocas nueces (Much Ado About Nothing, 2012). Dir.: Joss Whedon. Guión: Joss Whedon, basado en la obra de Shakespeare.

Muerte entre las flores (Miller's Crossing, 1990). Dir.: Joel Coen. Guión: Joel Coen y Ethan Coen, basado en las novelas *Cosecha roja* y *La llave de cristal,* de Dashiell Hammett, 82 n.

Mujeres en Venecia (The Honey Pot, 1967). Dir.: Joseph L. Mankiewicz. Guión: Joseph L. Mankiewicz, basado en la obra *Mr. Fox at Venice,* de Frederick Knott.

Mulholland Drive (2001). Dir.: David Lynch. Guión: David Lynch.

Munich (2005). Dir.: Steven Spielberg. Guión: Tony Kushner y Eric Roth, basado en el libro *Vengeance: The True Story of an Israeli Counter-Terrorist Team*, de George Jonas.

Murieron con las botas puestas (They Died With Their Boots On, 1941). Dir.: Raoul Walsh. Guión: Wally Kline y Eneas MacKenzie.

Naturaleza muerta (Sanxia haoren, 2006). Dir.: Jia Zhangke. Guión: Jia Zhangke, Na Guan y Sun Jiamin.

Nebraska (2013). Dir.: Alexander Payne. Guión: Bob Nelson.

News from Home (1977). Dir.: Chantal Akerman. Guión: Chantal Akerman.

Nymphomaniac, vols. I y II (2013). Dir.: Lars von Trier. Guión: Lars von Trier.

Obsesión (Ossessione, 1943). Dir.: Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis y Gianni Puccini, 82 n.

Octubre (Oktyabr, 1928). Dir.: Serguéi M. Eisenstein. Guión: Serguéi M. Eisenstein y Grigori Alexandrov, basado en el libro *Ten Days That Shook the World,* de John Reed.

Opening Night (1978). Dir.: John Cassavetes. Guión: John Cassavetes.

Páginas del libro de Satán (Blade af Satans Bog, 1921). Dir.: Carl Theodor Dreyer. Guión: Edgar Høyer, basado en la novela *The Sorrows of Satan,* de Marie Corelli.

Pánico en la escena (Stage Fright, 1950). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Whitfield Cook y Alma

Reville, basado en la novela *Man Running,* de Selwyn Jepson.
Par desmit minutem vecaks (1978). Dir.: Herz Frank. Guión: Herz Frank.
Paris nous appartient (1961). Dir.: Jacques Rivette. Guión: Jacques Rivette y Jean Gruault.
París, Texas (Paris, Texas, 1984). Dir.: Wim Wenders. Guión: L. M. Kit Carson y Sam Shepard.
Pasión (Passion, 1982). Dir.: JeanLuc Godard. Guión: Jean-Luc Godard.
Pasión de los fuertes (My Darling
Clementine, 1946). Dir.: John Ford. Guión: Samuel G. Engel, Winston Miller y Sam Hellman, basado en el libro de Stuart N. Lake.
Pearl Harbor (2001). Dir.: Michael Bay. Guión: Randall Wallace.
Perdición (Double Indemnity, 1944). Dir.: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder y Raymond Chandler, basado en la novela de James M. Cain, 82 n.
Pero ¿quién mató a Harry? (The Trouble with Harry, 1955). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: John Michael Hayes, basado en la novela de Jack Trevor Story
Persona (1966). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.
Plácido (1961). Dir.: Luis García Berlanga. Guión: Rafael Azcona y Luis García Berlanga.
Plan 9 from Outer Space (1959). Dir.: Edward D. Wood Jr. Guión: Edward D. Wood Jr.
Por un puñado de dólares (Per un pugno di dollari, 1964). Dir.: Sergio Leone. Guión: Sergio Leone, Víctor Andrés Catena, Jaime Comas y Adriano Bolzoni.
Psicosis (Psycho, 1960). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch.
Pulp Fiction (1994). Dir.: Quentin Tarantino. Guión: Quentin Tarantino y Roger Avary.

¿Qué he hecho yo para merecer esto!! (1984). Dir.: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar.
Quiero la cabeza de Alfredo García (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974). Dir.: Sam Peckinpah. Guión: Frank Kowalski, Sam Peckinpah y Gordon Dawson.

Ran (1985). Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, Hideo Oguni y Masato Ide, basado en *El rey Lear,* de Shakespeare.
Rashomon (1950). Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa y Shinobu Hashimoto, basado en los cuentos «Rashomon» y «En el bosque», de Ryūnosuke Akutagawa.
Rebelión samurái (Jôi-uchi: Hairyô tsuma shimatsu, 1967). Dir.: Masaki Kabayashi. Guión: Shinobu Hashimoto y Yasuhiko Takiguchi.
Recuerda (Spellbound, 1945). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Ben Hecht, basado en la novela *The House of Dr. Edwards,* de Frances Beeding,
Reencuentro (The Big Chill, 1983).
Reservoir Dogs (1992). Dir.: Quentin Tarantino. Guión: Quentin Tarantino.
Retorno al pasado (Out of the Past, 1947). Dir.: Jacques Tourneur. Guión: Daniel Mainwaring, basado en su novela *Build My Gallows High*.
Rodrigo D: No futuro (1990). Dir.: Víctor Gaviria. Guión: Víctor Gaviria.
Roma, ciudad abierta (Roma città aperta, 1945). Dir.: Roberto Rossellini. Guión: Sergio Amidei, Federico Fellini y Roberto Rossellini.
Romeo y Julieta (Romeo and Juliet, 1968). Dir.: Franco Zeffirelli. Guión: Franco Brusati, Masolino D'Amico y Franco Zeffirelli, basado en la obra de Shakespeare.

Sabotaje (Saboteur, 1942). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Peter Viertel, Joan Harrison y Dorothy Parker.
Salò (1975). Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini y Sergio Citti, basado en la novela del marqués de Sade.
Salut les cubains (1963). Dir.: Agnès Varda.
Salvad al soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998). Dir.: Steven Spielberg. Guión: Robert Rodat.
Saraband (2003). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.
Sátántangó (1994). Dir.: Béla Tarr. Guión: László Krasznahorkai y Béla Tarr, basado en la novela de László Krasznahorkai.
Scaramouche (1952). Dir.: George Sidney. Guión: Ronald Millar y George Froeschel, basado en la novela de Rafael Sabatini.

Scarface, el terror del hampa (Scarface, 1932). Dir.: Howard Hawks. Guión: Ben Hecht, basado en la novela de Armitage Trail.

Secretos de un matrimonio (Scener ur ett äktenskap, 1973). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Sed de mal (Touch of Evil, 1958). Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en la novela *Badge of Evil*, de Whit Masterson.

Ser o no ser (To Be or Not to Be, 1942). Dir.: Ernst Lubitsch. Guión: Edwin Justus Mayer y Melchior Lengyel.

Serious Games (2009-2010). Dir.: Harun Farocki. Guión: Harun Farocki y Matthias Rajmann.

Seven (1995). Dir.: David Fincher. Guión: Andrew Kevin Walker.

Shadows (1959). Dir.: John Cassavetes. Guión: John Cassavetes.

Shakespeare in Love (1988). Dir.: John Madden. Guión: Marc Norman y Tom Stoppard.

Shakespeare Wallah (1965). Dir.: James Ivory. Guión: Ruth Prawer Jhabvala y James Ivory.

Shirin (2008). Dir.: Abbas Kiarostami. Guión: Abbas Kiarostami.

Shoah (1985). Dir.: Claude Lanzmann. Guión: Claude Lanzmann.

Si la cosa funciona (Wathever Works, 2009). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.

Skyfall (2012). Dir.: Sam Mendes. Guión: Neal Purvis, Robert Wade y John Logan, basado en los personajes de Ian Fleming.

Smoke (1995). Dir.: Wayne Wang. Guión: Paul Auster.

Sonata de otoño (Höstsonaten, 1978). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende, 1955). Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Sospechosos habituales (The Usual Suspects, 1995). Dir.: Bryan Singer. Guión: Christopher McQuarrie.

Stavisky (1974). Dir.: Alain Resnais. Guión: Jorge Semprún.

Sucedió una noche (It Happened One Night, 1934). Dir.: Frank Capra. Guión: Robert Riskin, basado en el cuento «Night Bus», de Samuel Hopkins Adams.

S21, la máquina de la muerte de los jemeres rojos (S21, la machine de mort Khmère rouge, 2003). Dir.: Rithy Panh. Guión: Rithy Panh.

Tacones lejanos (1991). Dir.: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar.

Ten (2002). Dir.: Abbas Kiarostami. Guión: Abbas Kiarostami.

Teorema (1968). Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini, basado en su novela.

The Act of Killing (2012). Dir.: Joshua Oppenheimer y Christine Cynn.

The Game (1997). Dir.: David Fincher. Guión: John D. Brancato y Michael Ferris.

Tierra de audaces (Jesse James, 1939). Dir.: Henry King. Guión: Nunnally Johnson.

Titanic (1997). Dir.: James Cameron. Guión: James Cameron.

To the Wonder (2012). Dir.: Terrence Malick. Guión: Terrence Malick.

Todos los hombres del presidente (All the President's Men, 1976). Dir.: Alan J. Pakula. Guión: William Goldman, basado en el libro de Carl Bernstein y Bob Woodward.

Trono de sangre (Kumonosu-jo, 1957). Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ryûzô Kikushima y Akira Kurosawa, basado en *Macbeth,* de Shakespeare.

Tropical Malady (2004). Dir.: Apichatpong Weerasethakul. Guión: Apichatpong Weerasethakul.

Un americano en París (An American in Paris, 1951). Dir.: Vincente Minnelli. Guión: Alan Jay Lerner.

Un cuento de cine (Geuk jang jeon/ Tale of Cinema, 2005). Dir.: Hong Sang-soo. Guión: Hong Sang-soo.

Un día de boda (A Wedding, 1978). Dir.: Robert Altman. Guión: Robert Altman, John Considine, Patricia Resnick y Allan Nichols.

Un film comme les autres (1968). Dir.: Jean-Luc Godard. Guión: Jean-Luc Godard.

Un final Made in Hollywood (Hollywood Ending, 2002). Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.

Un perro andaluz (Un chien andalou, 1929). Dir.: Luis Buñuel. Guión: Salvador Dalí y Luis Buñuel.

Una historia inmortal (Une historie immortelle, 1968). Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles y

Louise de Vilmorin, basado en el relato «La historia inmortal», de Isak Dinesen.

Una luz en el hampa (The Naked Kiss, 1964). Dir.: Samuel Fuller. Guión: Samuel Fuller.

Una mujer bajo la influencia (A Woman Under the Influence, 1974). Dir.: John Cassavetes. Guión: John Cassavetes.

Una mujer para dos (Design for Living, 1933). Dir.: Ernst Lubitsch. Guión: Ben Hecht, basado en la obra de Noël Coward.

Una novia en cada puerto (A Girl in Every Port, 1928). Dir.: Howard Hawks. Guión: Howard Hawks, James K. McGuinness, Seton I. Miller y Reginald Morris.

Vania en la calle 42 (Vania on 42nd Street, 1994). Dir.: Louis Malle. Guión: David Mamet y André Gregory.

Vencedores o vencidos (Judgment at Nuremberg, 1961). Dir.: Stanley Kramer. Guión: Abby Mann.

Vértigo (*Vertigo,* 1958). Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Alec Coppel y Samuel A. Taylor, basado en la novela *D'entre les morts,* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac.

Vidas cruzadas (Short Cuts, 1993). Dir.: Robert Altman. Guión: Robert Altman y Frank Barhydt, basado en relatos de Raymond Carver.

Vivamos hoy (Today We Live, 1933). Dir.: Howard Hawks y Robert Rosson. Guión: William Faulkner, Edith Fitzgerald y Dwight Taylor, basado en el relato «Turnabout», de William Faulkner.

Vivir (Ikiru, 1952). Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni.

Vivir su vida (Vivre sa vie, 1962). *Yojimbo (Jöyinbö,* 1961). Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa y Ryûzô Kikushima.

Yuki & Nina (2009). Dir.: Nobuhiro Suwa e Hippolyte Girardot. Guión: Nobuhiro Suwa e Hippolyte Girardot.

Walden, Diaries, Notes and Sketches (1969). Dir.: Jonas Mekas.

ÍNDICE DE SERIES

24 (2001-2010). Creadores: Robert Cochran y Joel Surnow.
El ala oeste (The West Wing, 1999-2006). Creador: Aaron Sorkin.
El show de Larry David (Curb Your
Enthusiasm, 2000-2011). Creador: Larry David.
En terapia (Be Tipul, 2005-2008). Creadores: Hagai Levi, Ori Sivan y Nir Bergman.
Eye/Machine I, II y *III* (2011-2003). Serie videográfica creada por Harun Farocki.
Angels in America (2003). Creador: Tony Kushner, según su obra de teatro.
Band of Brothers (2001). Creadores: Tom Hanks y Steven Spielberg, según el libro de Stephen E. Ambrose.
Berlin Alexanderplatz (1980). Creador: Rainer W. Fassbinder.
Boss (2011-2012). Creador: Farhad Safinia.
Breaking Bad (2008-2013). Creador: Vince Gilligan.
Friends (1994-2004). Creadores: David Crane y Marta Kauffman.
Fringe (2008-2013). Creadores: J. J. Abrams, Alex Kurtzman y Roberto Orci.
Gomorra (2014-). Creadores: Roberto Saviano, Stefano Bises, Leonardo Fasoli, Ludovica Rampoldi y Giovanni Bianconi, a partir del libro de Roberto Saviano.
Confesión (Povinnost, 1998). Creador: Aleksandr Sokúrov.
Dexter (2006-2013). Creador: James Manor Jr., a partir de la novela *Darkly Dreaming Dexter,* de Jeff Lindsay.
Hannibal (2013-). Creador: Bryan Fuller, basada en el personaje ideado por Thomas Harris en su novela *Red Dragon*.
Histoire(s) du cinéma (1988-1998). Serie cinematográfica dirigida por Jean-Luc Godard.
House of Cards (1990-1995). Creador: Andrew Davies, según las novelas de Michael Dobbs *House of Cards, Play the King* y *The Final Cut*.
House of Cards (2013-). Creador: Beau Willimon, según las novelas de Michael Dobbs y la serie televisiva de Andrew Davies.
Sons of Anarchy (2008-2014). Creador: Kurt Sutter.
Sputnik (1997). Serie fotográfica creada por Joan Fontcuberta.
Studio 60 on the Sunset Strip (2006-2007). Creador: Aaron Sorkin.
The Big Bang Theory (2007-). Creadores: Chuck Lorre y Bill Prade.
The Good Wife (2009-). Creadores: Michelle King y Robert King.
The Pacific (2010). Creadores: Tom Hanks y Steven Spielberg.
The Wire (2002-2008). Creador: David Simon.
True Detective (2014-). Creador: Nic Pizzolatto, 113.
Juego de tronos (Game of Thrones, 2011-). Creadores: David Benioff y D. B. Weiss, según la saga *Canción de hielo y fuego,* de George R. R. Martin.
Los Soprano (The Sopranos, 1999-2007). Creador: David Chase.
Lost (2004-2010). Creadores: J. J. Abrams, Jeffrey Lieber y Damon Lindeloff.
Voces espirituales. Diarios de guerra (Dukhovnye golosa. Iz dnevnikov voyny, 1995). Creador: Alexandr Sokúrov.
Mad Men (2007-2015). Creador: Matthew Weiner.
Mildred Pierce (2011). Creador: Todd Haynes, según la novela de James M. Cain.
Why We Fight? (1942-1945). Serie cinematográfica dirigida por Frank Capra y Anatole Litvak.
Penny Dreadful (2014-). Creador: John Longan.
Yo, Claudio (1976). Creador: Jack Pullman, según las novelas de Robert Graves *I Claudius* y *Claudius The God*.
Seinfeld (1989-1998). Creadores: Larry David y Jerry Seinfeld.

1. IN MEDIA RES

1 Los números entre corchetes remiten al índice bibliográfico final.

2 La expresión latina es *in medias res*, pero ha derivado funcionalmente en *in media res*, tal como la usa Margarita Aritzeta en su *Diccionari de termes literaris* [3].

3 Otra excepción *in media res* en la retórica de los inicios hitchcockianos la constituye *Inocencia y juventud (Young and Innocent*, 1937), que se abre con una violenta discusión entre una pareja, saldada con un asesinato.

1 Seguramente escrita en colaboración, según todos los indicios filológicos.

2 La reticencia de Tolstói [76] no es más que el contrapunto particular de un imperativo que ha planeado sobre muchos escritores fascinados por el dramaturgo de Stratford: la necesidad de posicionarse respecto a su figura a partir de obras explícitamente dedicadas a su vida y su obra. Es el caso de Victor Hugo [52], de Mark Twain [76], de Giuseppe Tomasi di Lampedusa [56] o de Anthony Burgess [24], entre muchos otros, incluyendo a representantes de la narrativa popular de género como Isaac Asimov [4].

3. EL PERSONAJE COMO EXCESO

1 *El rey Lear*, I, II.

2 Un posible territorio de excepción vendría marcado por el género cómico (el llamado *slapstick)*, cuyos grandes representantes (Chaplin, Keaton, Lloyd) crearon una síntesis proverbial entre actor y personaje.

3 Este rasgo lo acompañaría siempre, con hitos posteriores tan notables y significativos como el capitán Achab de su adaptación teatral de *Moby Dick* (1955).

4 «Todos los personajes que he interpretado son distintas variantes de Fausto» [13].

5 El Satanás creado por Milton en *El paraíso perdido* sería otro ilustre precedente, con su consigna categórica de que «más vale ser rey en el infierno que criado en el cielo».

6 Nuevamente paralela a la del Satanás de Milton.

7 Recordemos la ductilidad con que lo absorbe la ópera (Verdi) o el cine (Welles), cuyo guión para *Campanadas a medianoche* se podría incorporar al canon shakespeariano como obra específica.

8 «There is a world elsewhere» *(Coriolano*, III, III).

9 El documental *Burden of Dreams* (1982), dirigido por Les Blank, narra de manera extraordinaria el carácter delirante del rodaje de *Fitzcarraldo*, las tensiones entre el equipo profesional y los nativos, como extensión de la excesiva desmesura de su protagonista.

10 Incluso la polémica desaparición del protagonista en el cuarto acto condiciona la contemplación de las escenas en que no comparece, contaminadas por el recuerdo espectral de ese incontinente príncipe del raciocinio.

4. EL DESEO MIMÉTICO

1 Considerado por Girard como el novelista paradigmático de su teoría [45].

2 Adaptada por René Clement en 1960 con el título de *A pleno sol (Plein soleil)* y por Anthony Minghella en 1999 con el de *El talento de Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley)*.

3 *Los dos caballeros de Verona*, II, IV.

4 Recordemos que *Alas* consiguió el Oscar a la mejor película en la primera edición de los premios de la Academia de Hollywood.

5 Hecho que agradece *in extremis* el hermano agonizante por haberle evitado convertirse en un traidor: la muerte deviene aquí también conciliadora.

6 Adaptada al cine por Frank Tuttle en 1935 y por Stuart Heissler en 1942, y releída por los hermanos Coen, sin invocación explícita al original, en *Muerte entre las flores (Miller's Crossing*, 1990).

7 Adaptada por Luchino Visconti en 1943 con el título de *Obsesión (Ossessione)*, por Tay Garnett en 1946 y por Bob Rafelson en 1981.

8 Adaptada por Billy Wilder en 1944 (estrenada en España como *Perdición)* y releída por Lawrence Kasdan, sin tratarse de una adaptación directa, en *Fuego en el cuerpo (Body Heat*, 1981).

9 Una producción franco-canadiense de 1999, *Emporte-moi*, de la directora Léa Pool, lleva al límite este juego mimético: una escena muestra a la protagonista contemplando la escena de *Vivir su vida* en la que Anna Karina llora ante las lágrimas de la Juana de Arco de Dreyer… y ella misma se pone a llorar: el mimetismo externo puede superponer diversas capas de emulación.

5. EL DISPOSITIVO CIRCULAR

1 En un libro anterior, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* [10], ya emprendimos una profundización detallada en la teoría de Kott, aplicada a la serie televisiva *Yo, Claudio*.

2 La expresión «los idus de marzo» remite a las fechas del calendario romano en que César fue asesinado y que Shakespeare invoca a través de las palabras de advertencia de un adivino: «César, desconfía de los idus de marzo.»

3 *Macbeth*, III, IV.

4 *Macbeth*, V, I.

5 El aliento shakespeariano de Kushner impregnó de manera explícita la obra teatral que lo dio a conocer, *Angels in America*, donde las luchas de poder en el ambiente de la alta abogacía, contaminada de tics maccarthistas, se funden con ciertas luchas pasionales en un clima de homosexualidad silenciada. La obra dispone de una adaptación televisiva por parte de Mike Nichols, con un pletórico Al Pacino en el papel de un monarca contemporáneo.

6 Cosa que no se permitirá a su amigo, el también bohemio príncipe Harry, quien, a la muerte de su padre Enrique IV, se convertirá igualmente en monarca (en uno de los pocos ejemplos shakespearianos de sustitución meramente hereditaria de «la corona que rueda») y se verá obligado a traicionar su antiguo modo de vida, e incluso la amistad del propio Falstaff, en nombre de la lógica del sistema.

7 *Hamlet*, II, II.

8 En castellano *El precio del poder*.

9 El protagonista fue uno de los pocos supervivientes entre los intérpretes de personajes violentos. En cuanto a *La vendedora de rosas*, la joven Mónica Rodríguez, en la que se inspira el film, murió durante el rodaje, mientras otros actores jóvenes también fallecieron en circunstancias similares a las que se dan en la representación. La protagonista, Leidy Tabares, pasó doce años en prisión. En este caso, la crónica de las vicisitudes de los personajes queda inscrita en la piel de las propias películas, que en realidad dan cuenta del imparable fatalismo del encadenamiento sangriento, de esas muertes que siempre anuncian otras.

6. EL MONÓLOGO: EL PENSAMIENTO HECHO PALABRA

1 *Julio César*, III, II.

2 En el formato de los debates electorales de la campaña presidencial Obama/McCain (2008), los dos candidatos también asumían esa gestualidad dinámica, moviéndose entre el público en busca de complicidad.

3 El éxito del formato de esta serie es muy significativo, con más de treinta versiones para diferentes países del mundo entero, entre ellos Estados Unidos (producida por HBO), Argentina, Canadá, Hungría o Italia.

4 El otro coguionista, Larry David, se desdoblaría también en actor y personaje en otra serie posterior, *El show de Larry David (Curb Your Enthusiasm)*, si bien en este caso renunciando a la estrategia del monólogo.

5 Aunque sean menos conocidos, los monólogos femeninos de las obras de Shakespeare resultan también significativos: Porcia, Cleopatra, Ofelia, Rosalind, Tamora o Julieta reflexionan en torno a su lugar en el mundo, y también sobre la violencia que las rodea.

6 Declaraciones recogidas en el film *Filmer le désir, le désir de filmer* (2002), dirigido por Mary Mandie, en el que se entrevista a diferentes mujeres cineastas sobre la particularidad de su punto de vista a la hora de afrontar sus films.

7 *Romeo y Julieta*, V, III.

8 *La tempestad*, epílogo.

9 *El sueño de una noche de verano*, V, I.

7. EL DIÁLOGO COMO MOTOR DE LA ESCENA

1 *Romeo y Julieta*, II, IV.

2 Aspectos que recreó el director John Madden, sobre un documentado guión de Tom Stoppard y Marc Norman, en su apócrifa revisitación *Shakespeare in Love* (1998).

3 En la apasionada introducción a su estudio ya clásico sobre Howard Hawks [80], el crítico Robin Wood planteó una diáfana comparación entre el modelo de trabajo del teatro isabelino y el sistema de estudios hollywoodiense, todo ello con el fin de reivindicar la energía decididamente shakespeariana de las películas de Hawks.

4 En el libro *Alégrame el día* [67], Jesús Palacios efectúa un brillante recorrido por las frases más célebres gestadas en el corpus dialogado del cine de Hollywood. En su texto, Palacios sostiene la teoría de que Hollywood constituyó un universo eminentemente *gay* (desde una perspectiva que va más allá de la mera connotación sexual), universo que nosotros proponemos abordar como «isabelino», entendiendo que la alegría y la fertilidad verbal, estallando a partir de la libertad de los escritores, brilló en Hollywood con el mismo ímpetu creativo de los tiempos de Shakespeare.

5 Hay que hacer constar un precedente clave, el realismo poético francés, que encontró, con las colaboraciones del poeta Jacques Prévert en los films del director Marcel Carné, un sutil sistema de recuperación de las voces populares en un contexto de romanticismo trágico pero sobrio, repleto de calidez humana.

6 *Romeo y Julieta*, I, V.

7 *Romeo y Julieta*, II, II.

8 *Romeo y Julieta*, II, VI.

9 *Romeo y Julieta*, III, V.

10 *Romeo y Julieta*, I, I.

11 *Enrique IV*, segunda parte, III, II.

8. LA NATURALEZA EN ACCIÓN

1 *Macbeth*, I, III.

2 Quizá no por casualidad, la primera gran propuesta audiovisual de Tarr con actores profesionales fue una adaptación televisiva de *Macbeth* (1982), aunque estuviera más centrada en la figura humana que en la magnitud escenográfica, adecuándose así al formato de la pequeña pantalla, pero experimentando ya radicalmente con la dilatada temporalidad del plano secuencia.

3 «¡Soplad, vientos, que las mejillas se os hinchen! / ¡Enfureceos, soplad! ¡Aguas del cielo y del mar, caed hasta colgar las veletas del campanar / ahogando a sus gallos! Fuegos sulfurosos, / tan rápidos como el pensamiento, heraldos de los relámpagos, / que parten los robles, ¡quemad mi blanca cabeza! / Tú, trueno destructor, aplana de un solo golpe. / La densa redondez de este mundo / abre en canal todos los moldes de la naturaleza / y aniquila los gérmenes que engendran al hombre ingrato» *(El rey Lear*, III, II).

4 «Suplid mi insuficiencia / con vuestros pensamientos» (palabras del coro en el prólogo de *Enrique V)*.

5 Esta última con el título de *Trono de sangre (Kumonosu-jo)*.

6 Será capital, en este sentido, el reivindicativo tratado sobre Shakespeare que escribió el propio Herder en 1773 [50], que reclama la superioridad del autor isabelino por encima de la decorosa dictadura del modelo neoclásico.

7 *Enrique V*, I, prólogo.

8 *Trono de sangre, Ran* (1985) –sobre *El rey Lear*– y, de una manera más encubierta, *Los canallas duermen en paz (Warui yatsu hodo yodu nemuru*, 1960), variación contemporánea sobre el motivo de *Hamlet*.

9 Para entender el punto de vista contrario, el escritor J. B. Ballard refleja en *Miracles of Life* [8], sus memorias del campo de concentración japonés donde él y su familia fueron confinados con la amenaza inminente de ejecución, cómo vivieron el estallido de la bomba atómica como una liberación. En general, Ballard ha introducido siempre esta versión invertida de la catástrofe en sus obras, entendida como elemento catártico que produce transformación y sentimiento de vida, como el único progreso posible en una sociedad acallada por la convención conservadora [33].

10 *El rey Lear*, V, III.

11 Esta fascinación por el movimiento del cielo se hace explícita en *Elegía de un viaje (Elegiya dorogi*, 2001), film en el que el propio director emprende un trayecto desde Rusia hasta un pequeño museo de Rotterdam, el Boijmans Van Beuningen, en cuyo transcurso reflexiona sobre la naturaleza, las fronteras y la incomunicación de una Europa que no se mira a sí misma, hasta descubrir en ese museo un pequeño cuadro barroco holandés de Pieter Saenredam, que ilustra el misterio de la representación climática y particularmente de las nubes.

12 *Macbeth*, V, V.

13 *El rey Lear*, IV, I.

14 El influjo shakespeariano sobre Gus Van Sant –sin duda filtrado por Orson Welles– ya queda claro en *Mi Idaho privado (My Own Private Idaho*, 1991), su versión modernizada de *Enrique IV* (o, si se prefiere, de *Campanadas a medianoche)*. La película culmina con un breve monólogo del joven protagonista, Mike (River Phoenix), solo en una carretera que atraviesa el desierto, y que es también el escenario sin límites de su vida itinerante: «Esta carretera no se acaba nunca. Probablemente dé la vuelta al mundo.» Y en ese momento se desata una tempestad de viento.

9. LA ESCENA OBSCENA

1 En latín, la palabra «obsceno» tomó un significado más directamente relacionado con el contenido de la prohibición: equivalía a indecente, impúdico, capaz de ofender los sentidos de quienes lo veían o escuchaban.

2 Para recordar la poética brutalidad de algunas descripciones violentas en la literatura clásica, nos podemos remitir al inicio del canto XXII de la *Odisea*. Ulises apunta con su arco a uno de los pretendientes de Penélope, Antínoo, que está bebiendo en una copa de oro en medio del banquete. Y esta escena festiva queda brutalmente interrumpida por el efecto de la flecha en la garganta «... Pues Ulises, acertándole en la garganta, hiriole con la flecha y la punta asomó por la tierna cerviz... Cayósele la copa de las manos y brotó de sus narices un espeso chorro de humana sangre. Seguidamente empujó la mesa, dándole con el pie, y esparció las viandas por el suelo, donde el pan y la carne asada se mancharon». (Trad. de Luis Segalá y Estalella.)

3 De Pasolini a Lars von Trier y Arturo Ripstein, cineastas que afrontan en sus films la representación de la crueldad, aunque no siempre con las mismas estrategias. Pasolini busca la sacralización de la tragedia clásica, Ripstein los límites del melodrama, y Von Trier la exacerbación en clave isabelina.

4 En *El cine de la crueldad* [12], Bazin consideraba a Luis Buñuel, junto con Kurosawa y Stroheim, uno de los máximos representantes de una genealogía decidida a filmar lo siniestro violento.

5 Films como *Harakiri (Seppuku*, 1962) y *Rebelión samurái (Jôi-uchi: Hairyô tsuma shimatsu*, 1967), ambos de Masaki Kobayashi, plantean este giro en términos similares, con claras referencias a la visualización violenta.

6 La influencia de Peckinpah se dejará notar, años después, en los tiroteos coreográficos de los thrillers rodados por John Woo, el director de Hong Kong responsable de la seminal *A Better Tomorrow* (1986), que reprodujo esos enfrentamientos a cámara lenta con un especial preciosismo en la consecución de los clímax trágicos.

7 Para el cine americano, la guerra de Vietnam supuso precisamente la oportunidad de entrar de lleno en una visualización shakespeariana sin eufemismos de la violencia bélica, tal como acreditan películas como *El cazador (The Deer Hunter*, 1978), de Michael Cimino; *Apocalypse Now; La chaqueta metálica*, o las diversas aproximaciones al conflicto por parte de Oliver Stone: un descubrimiento estético que luego contaminó las evocaciones de guerras anteriores, como es evidente en el tratamiento otorgado por Steven Spielberg a la cruda visualización de la violencia en su sangrante aproximación a la Segunda Guerra Mundial en *Salvad al soldado Ryan (Saving Private Ryan*, 1998) y en las posteriores series televisivas *Band of Brothers* (título directamente tomado de *Enrique IV)* y *The Pacific*.

8 *Hamlet*, III, II.

9 La serie colombiana *El patrón del mal* describe la vida, los negocios y la violencia extrema de Pablo Escobar, desde su infancia hasta su muerte. Las escenas de tortura son menos explícitas, aun siendo uno de los aspectos más terribles de su biografía, especialmente en esos rituales de crueldad inaudita que ya se han convertido en leyenda.

10 «La bondad de Cordelia es intransigente y dura de una manera muy propia de Lear, como heredada» [22].

11 También *La noche más oscura (Zero Dark Thirty*, 2012) empieza con un dispositivo escénico parecido: la exhibición del brutal interrogatorio a un prisionero islamista radical. La delectación y el exceso de los agentes de la CIA contra el hombre inmovilizado, en busca de una pista vinculada al escondite de Bin Laden, producen en el espectador una incomodidad multiplicada retrospectivamente cuando se sabe, por un informe del Senado norteamericano, que se trataba de una práctica real y programada.

12 *El rey Lear*, IV, II; en inglés se utiliza el término *humanity*, «humanidad».

13 En explícita referencia a *Salò*, Rainer W. Fassbinder evocó esta iconografía en el epílogo a su serie *Berlin Alexanderplatz* –una pesadilla de tortura y mutilación de cuerpos desnudos, amontonados, abiertos en canal por nazis que actúan como carniceros–, consciente de que se trataba de un concepto primordial de la dramaturgia europea.

10. LA REPRESENTACIÓN

1 Como en su obra maestra *Close-Up*, Kiarostami juega aquí también con las estrategias de la verosimilitud, la realidad y su reconstrucción. De hecho, el film no se proyectó realmente de forma colectiva. Las actrices fueron filmadas una a una en una pequeña sala de cine, en casa del director, que establecía con cada una de ellas las condiciones necesarias para visualizar la emoción del rostro, a la vez sentida y recreada.

2 La obra en la que se basa este recurso, empleado dos veces consecutivas por Kiarostami, es el cortometraje de Herz Frank *Par desmit minutem vecaks* (1978), consistente en un único plano secuencia que filma los rostros de varios niños que reaccionan facialmente a la contemplación de un hipotético espectáculo de marionetas del que sólo tenemos noticia a partir del acompañamiento musical.

3 El fragmento de *Ricardo II* al que alude se encuentra en el acto II, II de la obra y corresponde a una reflexión de Bushy, sirviente del rey: «Los ojos del sufrimiento, tras las lágrimas, / dividen una cosa misma en diferentes objetos, / como un juego de espejos que, mirado de frente, / no deja ver nada, pero, mirado al sesgo, / nos muestra múltiples formas.»

4 Véase un análisis de las consecuencias estéticas de este trasvase en *El héroe trágico en el western: el género y sus límites*, de Fran Benavente [15].

5 Otro musical del mismo año, *Melodías de Broadway 1955 (The Band Wagon,* 1953), reproduce idéntico mecanismo especular, en este caso centrado en los ensayos de una adaptación de *Fausto*, finalmente fallida.

6 La reivindicación de este finísimo espacio entre cine y teatro, entre representación y vida, es muy habitual en el cine de Rivette. En *L'amour fou* (1969), el director filma el nexo existente entre la historia de amor de una pareja y el ensayo de una obra de teatro que ambos quieren representar, hasta el punto de que se hace muy difícil saber cuándo estamos en la obra y cuándo fuera de ella. Rivette retomará este mismo dispositivo quince años después en *L'amour par terre* (1984), en la que, para ensayar una obra, un grupo de actores se encierra con su director en una casa que demostrará poseer también sus propios secretos.

7 Hablamos de *Los James en Missouri (The James Boys in Missouri*, 1908), dirigida por Gilbert M. *Broncho Billy* Anderson. A partir de este film precursor, pueden contabilizarse casi cuarenta películas sobre este carismático fuera de la ley.

8 Charles, el hermano cómplice, se suicidó.

9 Basado en una producción radiofónica previa, escrita por la misma autora con el título de *Tres ratones ciegos*.

10 Fosilización léxica de la pregunta inglesa «Who done it?», «¿quién lo hizo?». Para ratificar la persistencia hamletiana en este subgénero, baste recordar que la novela escogida por Borges y Bioy Casares para inaugurar su mítica colección El Séptimo Círculo fue *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake: su peculiaridad es articular la brillante solución al enigma a partir de la sutil interpretación de un fragmento de la obra de Shakespeare. Asimismo, otro de los títulos más importantes de la colección es *Hamlet, venganza*, de Michael Innes, que narra la investigación de un crimen perpetrado en pleno escenario, en el curso de una representación del mismo drama.

11 Ambas aparecen fechadas, aproximadamente, entre 1595 y 1596.

12 El hecho de que sea Palminteri, también autor teatral, quien encarne este papel de guardaespaldas y coautor, evidencia los ecos que buscaba Allen en el dispositivo del ensayo.

13 Es una coincidencia significativa que Pier Paolo Pasolini viviera, a su llegada a Roma, justo al lado de esta prisión, a la que hace referencia en un poema de *Las cenizas de Gramsci*.

14 Tanto es así que Mario Míguez, en su provocativo artículo «No pongáis vuestras sucias manos sobre Shakespeare» [63], utiliza este ejemplo, plenamente efectivo sólo en un escenario teatral, para alertar sobre la imposibilidad de adaptar a Shakespeare al cine sin traicionar su especificidad teatral. Una advertencia sin duda interesante, pero a la vez demasiado restrictiva, sobre todo si nos atenemos a la proliferación y a las virtudes también específicas de las grandes adaptaciones shakespearianas de la historia del cine.

15 Recordemos que, en la última encuesta, de 2012, que cada diez años organiza la revista *Sight & Sound*, con la colaboración de especialistas de todo el mundo, *Vértigo* desbancó a *Ciudadano Kane* del primer lugar de la lista de las cincuenta mejores películas de todos los

tiempos.

16 Sería interesante dilucidar por qué Eugenio Trías hace constar estas dos películas esenciales, la cima de esta apuesta por la *performance* evidenciada, en el particular «canon privado» con el que cierra su libro póstumo *De cine* [77].

17 Recordemos, en este sentido, la importancia que Almodóvar otorga al travestismo, tan útil dramáticamente en comedias shakespearianas [32] como *Noche de reyes* o *Como gustéis*.

18 *Julio César*, III, I.

19 En su tetralogía *Serious Games* (2009-2010), Farocki siguió indagando en la misma cuestión de la «guerra a distancia», título, también, de su instalación en el MoMA de Nueva York en 2011. En esta última serie, Farocki se planteó la relación entre los juegos de simulación y la instrucción militar.

20 Éste es uno de los temas principales de la serie israelí *Hatufim*, conocida internacionalmente a través de su versión norteamericana, *Homeland*, donde el hecho inductor de una venganza islamista radical parte de una matanza de niños en una escuela bombardeada a partir de un error de apreciación.

21 En el libro *Desconfiar de las imágenes* [40], Farocki recoge una reflexión sobre diferentes películas e instalaciones suyas unidas por la base común de la descodificación de los sistemas expresivos de los distintos poderes.

22 Aunque no oculta su impostura, el montaje fotográfico de Fontcuberta resultó tan convincente que un programa sensacionalista de la televisión privada Cuatro lo presentó como un descubrimiento verídico de la historia oculta de la URSS.

23 Algo ya denunciado en su momento por Pier Paolo Pasolini.

Título de la edición original:
El món, un escenari. Shakespeare, el guionista invisible

Edición en formato digital: septiembre de 2015

Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-3645-5

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es